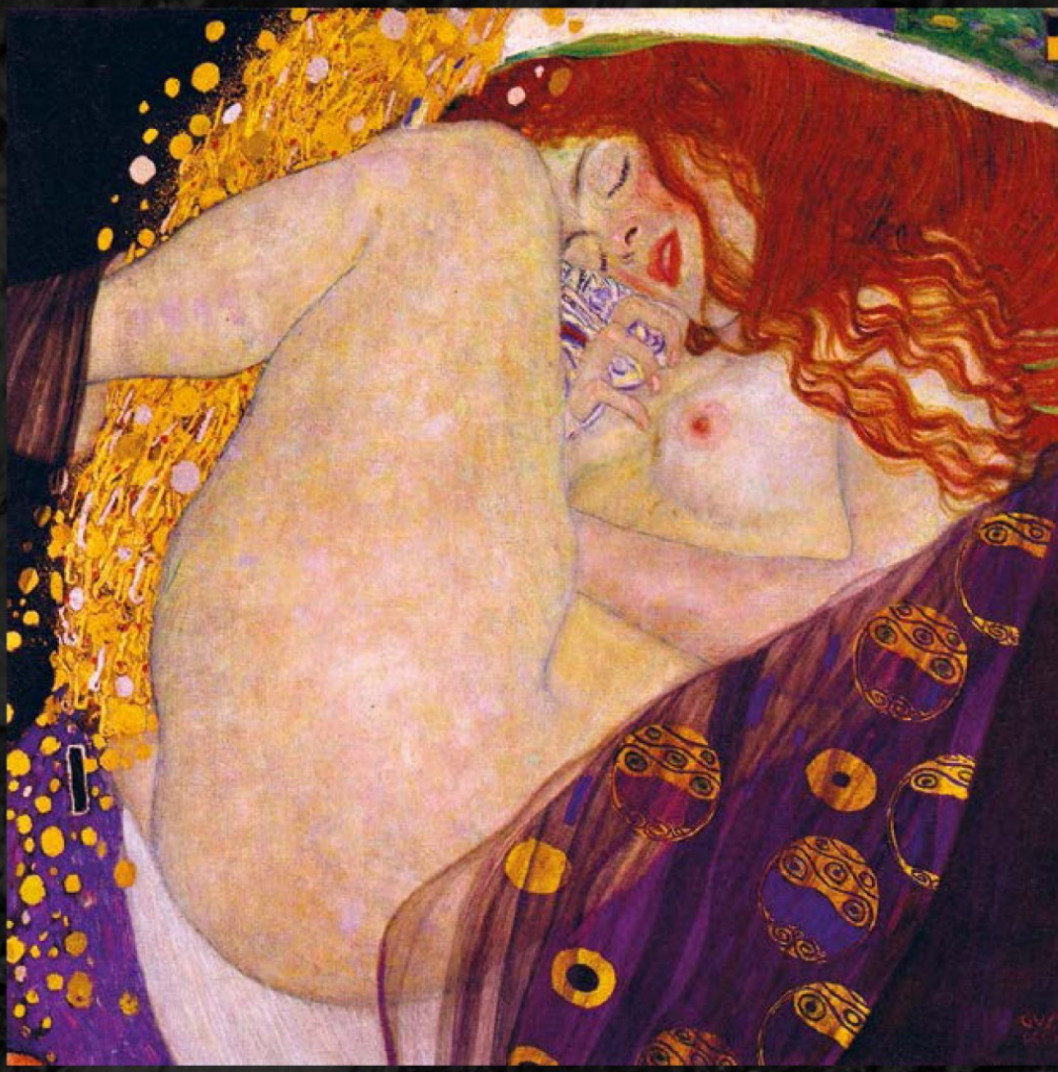
MARTA MOTYL

SZTUKA PODGLĄDANIA



W sypialni z artystami

REMBRANDT, GAUGUIN, KLIMT,
SCHIELE, ŁEMPICKA...

LiRA
WYDAWNICTWO

MARTA MOTYL

SZTUKA PODGLĄDANIA

W sypialni z artystami

REMBRANDT, GAUGUIN, KLIMT,
SCHIELE, ŁEMPICKA...

LIRA
WYDAWNICTWO

WARSZAWA 2020

Redakcja: Ewa Charitonow
Korekta: Marta Kozłowska
Skład: Igor Nowaczyk

Projekt okładki: Magdalena Wójcik
Zdjęcia na okładce i źródła ilustracji: Wikimedia Commons,
Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Rijksmuseum,
© Ittichai Anusarn/123rf.com,
© Tamara de Lempicka Estate, LLC/Adagp, Paris, 2020
Retusz okładki i reprodukcji: Katarzyna Stachacz
Redakcja techniczna: Kaja Mikoszewska
Zdjęcie autorki: © Maciej Zienkiewicz Photography

Producenci wydawniczy: Marek Jannasz, Anna Laskowska

© Copyright by Lira Publishing Sp. z o.o., Warszawa 2020
© Copyright by Marta Motyl, 2020

Lira Publishing Sp. z o.o.
Wydanie pierwsze
Warszawa 2020

ISBN: 978-83-66730-24-3 (EPUB); 978-83-66730-25-0 (MOBI)

LIRA
WYDAWNICTWO

www.wydawnictwolira.pl

Wydawnictwa Lira szukaj też na:

Konwersja publikacji do wersji elektronicznej

publio

Spis treści

* * *

Wstęp

Rozdział I. Mona Lisa wagin. „Pochodzenie świata" według Gustave'a Courbeta

Rozdział II. Lilia i piżmo. „Zasuwka" Jeana-Honoré Fragonarda

Rozdział III. Rubaszny realizm. „Łoże francuskie" Rembrandta

Rozdział IV. Ekspresjonistyczna kamasutra. „Uścisk" Egona Schielego

Rozdział V. Burdel i bóstwo. „Undula, odwieczny ideał" Brunona Schulza

Rozdział VI. Lolita z Tahiti. „Manao tupapau" Paula Gauguina

Rozdział VII. Zanurzenie w rozkoszy. „Masturbacja i podglądanie" Katsushiki Hokusaia

Rozdział VIII. Tercet klasycyzmu, libertynizmu i romantyzmu. „Symplegma mężczyzny i kobiety z pomocną służącą" Johanna Heinricha Füssliego

Rozdział IX. Kochanki w lustrze na Montmartrze. „W łóżku – pocałunek" Henriego de Toulouse-Lautreca

Rozdział X. Rytm pożądania. „Dwieprzyjaciółki" Tamary Łempickiej

Rozdział XI. Pozłacane plemniki. „Danae" Gustava Klimta

Wybrana literatura

Przypisy

Wkładka

Karolina Matyjaszkowicz, artystka,
o „Sztuce podglądania” Marty Motyl:

Sięgając po tę książkę bez względu na to, czy jesteśmy historykami, artystami, kolekcjonerami sztuki, czy jej odbiorcami, stajemy się podglądaczami, i to nie byle jakimi! Widzami, przed którymi maluje się niezwykły spektakl barw, kształtów, linii i faktur, który autorka dla nas szczegółowo analizuje. Robi to w sposób pobudzający wyobraźnię i choć zaspokaja ciekawość, już za chwilę ukazuje kolejną tajemnicę, wizję artysty, który uplótł ją ze swojej fantazji, zmysłu obserwacji i farb. Dokonując głębokiej analizy, przytaczając fakty z życia artysty, rysując tło historyczne, w którym żył i tworzył, autorka dla naszej przyjemności posługuje się językiem niezwykle zmysłowym. Sposób, w jaki ujmuje temat, mocniej podkreśla nasze odczucia.

Autorka pozwala czytającemu przenieść się do wykreowanej przez artystę rzeczywistości i choć przez chwilę żyć cudzym życiem.

Dokument chroniony elektronicznym znakiem wodnym

Zakupione w nexto: 3463090

Wstęp

Scena erotyczna, podobnie jak każda inna scena, wymaga widowiska. Widowisko widowni. Widownia wrażeń, które dogodzą. Dogodzą oku. A oko jest wyjątkowo żarłoczne[1].

Do *Sztuki podglądania* trafiły dzieła, inaczej: przedstawienia, malarskie i graficzne, które podkarmią oko, a być może nawet je podtuczą. Umożliwiają one podejrzenie sekspragnień i sekspotrzeb wraz ze sposobami ich zaspokajania.

Dzieła przetwarzają kwestie intymne, a zatem sekretne, na pokazowe, a więc teatralne. Akcja każdego z nich rozgrywa się w sypialni bądź w dekoracjach, które przywodzą ją na myśl. Zdarza się, że twórca dodatkowo podkreśla teatralność obnażenia i/lub zbliżenia, wtedy gdy prezentuje na obrazie pełne przepychu łóżko z uchylonymi zasłonami, tym samym przypominające scenę z odsłoniętą kurtyną.

Erotyczne przedstawienie reżyseruje zawodowiec w podpatrywaniu, doświadczony w artystycznym fachu. Z rozmysłem rozdaje role podglądanych i podglądających. Pożąda jeszcze bardziej bezwstydnej pozy, jeszcze bardziej ekspresyjnej miny, jeszcze mocniejszego zbliżenia, jeszcze większego zatracenia, aż do postradania zmysłów – żeby ofiarować całą uzyskaną rozkosz

publiczności. I przekonać wszystkich o przypadkowości podejrzanego afektu i osiągniętego efektu.

Widza również nie oszczędza. Umieszcza go nie w komfortowej sytuacji estety, który rozsiada się na aksamitnym fotelu z podłokietnikami, ale w niewygodnej sytuacji gapia, który nachyla się i przytyka oko do dziurki od klucza. Tyle jego, ile się napatrzy. Natomiast sam nie zostanie dostrzeżony, niczym bywalec peep-show.

Poprzez kompozycję dzieła artysta-reżyser wyznacza oku nie tylko gdzie, ale i jak ma spojrzeć. Na co zwrócić uwagę. Wtrąca je w przepaść cienia, żeby następnie zahipnotyzować rozbłyskiem światła. Włącza reflektory kolorów, żeby grały swoje melodie, które uwiodą rytmem. Które zatrzymają zainteresowanie widza na dłużej na właśnie tym, a nie innym występie malarstwa.

Wybrałam różnorodne przedstawienia, tak aby ich cykl również nie pozwalał się nudzić oku. Wyrażają dążenia i klasycystyczne, i realistyczne, i awangardowe. Tym samym uświadamiają, że wyobraźnia erotyczna jest jedną w wielości, odwieczną i wiecznie żywotną.

Każdemu z nich poświęcam jeden rozdział. Umożliwia on przyjrzenie się sztuczkom, jakie zastosował dany artysta w celu przełożenia niemego świata popędów na wymowny świat sztuki. Postrzeganie widoków, które odkrył zza kurtyny intymności, poszerzają ich interpretacje, a także fragmenty poezji, prozy, myśli filozoficzne czy utwory muzyczne. Dobierałam je pod kątem treści danego przedstawienia, jego natury, nastroju.

Dziełom ze *Sztuki podglądania* przewodzi *Pochodzenie świata* Gustave'a Courbeta, obwołane „Mona Lisą wagin". Obraz przełomowy, legendarny, wciąż kontrowersyjny. Ten numer jeden rzuca na głęboką wodę voyeuryzmu.

Stosunek seksualny pozwala przekroczyć własne ciało. Dlatego chociaż każdy z rozdziałów zachowuje swój charakter, kolejne dzieła selekcjonowałam i porządkowałam w taki sposób, żeby przekraczały siebie, łącząc się ze sobą. Nie tylko ze względu na motyw erotyczny w pościelowym wydaniu. Wszystkie prace snują bowiem wspólną historię opartą na skojarzeniach. Zmienne napięcie gwarantują w niej zwroty akcji. Składa się ona z kolejnych sekwencji, podobnie jak komiks. Jeden obraz przechodzi w drugi, drugi w trzeci i tak dalej.

Na obrazie *Zasuwka* Jeana-Honoré Fragonarda kochanek zamyka drzwi. Na spragnioną siebie parę czeka łoże. Samo w sobie wyraża, co stanie się dalej. W *Łożu francuskim* Rembrandta miłosny duet ląduje jeszcze w ubraniu. Przedstawienie radośnie proklamuje hedonizm, niesie beztroskie przesłanie, mimo że losy jego autora przypominają przypadek biblijnego Hioba.

Uścisk Egona Schielego zdziera ze sceny miłosnej zasłonę. Obnaża ciała i emocje, lirycznie i brutalnie, a wszystko to za jednym zamachem. Artysta połączył erotyzm z niepokojem, wedle zwyczaju swojej twórczości. *Undula, odwieczny ideał* Brunona Schulza przenosi na jeszcze ciemniejszą, masochistyczną stronę pożądania, wprowadzając dodatkowy element fetyszu. Mroczną linię zmysłowości kontynuuje sadystyczne *Manao tupapau* Paula Gauguina. Na tym obrazie pojawia się pierwszy podglądacz, który przybiera postać ducha. Odsłaniam jego totemiczną maskę, abyśmy mogli się przekonać, kto taki się za nią skrył.

Po tych dziełach japońskim słońcem wschodzi *Masturbacja i podglądanie* Katsushiki Hokusaia. Zgodnie z filozofią ukiyo-e grafika ujmuje ulotność chwili. Bo to chwila właśnie przepływa przez zespolonych kochanków i ich podglądaczkę, obecną i duchem, i ciałem, choć przyczajoną sekretnie. Z kolei w *Symplegmie*

mężczyzny i kobiety z pomocną służącą Johanna Heinricha Füssliego obecność tej trzeciej staje się widoczna, ba! – odczuwalna przez głównych zainteresowanych. Włącza się ona bowiem do seksakcji.

W łóżku – pocałunek Henriego de Toulouse-Lautreca przenosi do sypialni, w której kobieta nie jest podrzędną pomocnicą pary, a równą kochanką do pary. *Dwie przyjaciółki (Perspektywa)* Tamary Łempickiej jeszcze odważniej ukazują przyjemność przeżywaną w damsko-damskim towarzystwie. *Danae* Gustava Klimta stanowi złoty ekstrakt kobiecej rozkoszy i prowadzi do... *Pochodzenia świata*.

Scena łóżkowa okazuje się nośna, zwłaszcza dla indywiduów i buntowników. Ich dzieła były i są widzialnymi symbolami przeciwstawienia się regułom narzucanym przez ogół – tak w twórczości, jak w obyczajowości. Pozwalają pogłębić pojmowanie piękna i perwersji. Nawet jeżeli ta druga przestała po latach szokować, to pierwsze nie przestaje zachwycać.

Autorzy wymienionych kompozycji dorobili się w historii sztuki statusu kultowych. W rozdziałach przybliżam również ich sylwetki. Ukazuję, jakie pobudki wpłynęły na obranie przez nich takiej, a nie innej stylistyki. Sprawdzam, które cechy swojej epoki udokumentowali. Dodam, że wielu z nich pasjonowało się teatrem.

Nieraz przekonamy się nie tylko o tym, co dany twórca ukochał w sztuce, ale i kogo w życiu. A także jakimi klejnotami błyszczały i jakie trucizny wydzielały jego miłości. Innymi słowy: podejrzymy i samych reżyserów przedstawień, w drodze rewanżu. Wszak podglądanie niejedno ma imię.

Obrazy z książki, podobnie jak odtwarzane po latach (a nawet wiekach) spektakle, do dziś pobudzają do refleksji i dyskusji. Na przykład w kwestii sedna rozkoszy, estetycznego i etycznego

wymiaru przekraczania granic, cenzurowania tego, co dla wielu niewygodne w twórczości i w życiu artystów uznanych za geniuszy, (nie) stosowności oceniania pierwszej przez pryzmat drugiego, męskocentrycznego charakteru kultury, uprzedmiotowienia pozujących, wreszcie „odzyskiwania" obrazów poprzez ich reinterpretacje.

Czytelniczko, Czytelniku – niech ta lektura przyniesie Ci wiele zachwytów, zdumień, inspiracji. Zachęcam Cię do uzupełnienia historii opowiadanej przez kolejne dzieła – zgodnie z własnymi pomysłami i wrażliwością. A może stworzysz na ich kanwie zupełnie nową opowieść?

Kto wie, jak się ona potoczy.

Rozdział I

Gustave Courbet, *Pochodzenie świata*, 1866 r.

MONA LISA WAGIN.
Pochodzenie świata
według Gustave'a Courbeta

Te wargi nie układają się w tajemniczy uśmiech. Wypowiadają samą nagą prawdę. Kto stanie w jej obliczu, nie zignoruje jej. Gustave Courbet już o to zadbał. Zaklął witalność w farbę, a farbę w witalność.

Pochodzenie świata, powstałe w roku 1866, pozostaje pociągające i prowokujące, mimo upływu lat. Courbet ujęcie kojarzące się z pornograficzną fotografią wykorzystał w malarstwie, które powszechnie uważa się za szlachetne[1].

Od ciemności tła brawurowo oddzielił światłość ciała. Zagarnął nim prawie całą przestrzeń płótna. Wykadrował i skomponował je na planie, który przypomina piramidę: podstawę stanowią rozsunięte uda, a wierzchołek sterczą pierś. Wewnątrz, w samym centrum kompozycji, artysta umiejscowił i uwydatnił drugą, mniejszą i odwróconą, piramidę – włosów łonowych.

Ujmując ciało w skrócie perspektywicznym, osiągnął wrażenie oddalenia jego górnej części na rzecz przybliżenia dolnej[2]. Stąd łono wydaje się monumentalne, a jego monumentalność aż rozpiera kompozycję i napiera na widza. Wzrok nie ma innego wyjścia, jak wpaść w pułapkę zastawioną przez malarza, czyli skoncentrować się na najbardziej intymnym miejscu.

Obraz intryguje również dzięki umiejętnemu kontrastowaniu kolorów i faktur. I tak na gładkie ciemnobrązowe tło wypływa biała fala prześcieradła. Jej załamaniami są drapowania tkaniny podkreślone pociągnięciami szarości, błękitu, brązu. Nakładanie farby techniką impastu, mianowicie grubą, wypukłą warstwą, z widocznymi śladami pędzla, wzmacnia ich ekspresję.

A może to nie prześcieradło, tylko wysoko podciągnięta halka? Tak czy inaczej tkanina przywodzi na myśl kokon, który przebiło – napęczniałe krągłością piersi, wypukłością brzucha, pulchnością ud – ciało. Zrzuciło go z siebie i rozłożyło się na nim, w pełni blasku, w pełni władzy. Wrażenie, że cielesność zaraz wyleje się poza ramy, tworzy kompozycja otwarta – na dopełnianie jej fragmentów za nimi.

Także w ramach ciało nie zamiera pod farbą, a oddycha każdą komórką, każdą aluzją. Nabrzmiały czerwienią koral sutka przypomina o reakcji piersi na pieszczotę. Lekko bursztynowe odcienie skóry pozostają cieleśnie ciepłe. Spod karnacji prześwituje

rozbielony błękit żył. Przypomina o krwi, która się przez nie przetacza.

Chociaż także skóra została namalowana impastowo, tym razem Courbet uzyskał aksamitny efekt[3]. Przypomniał o jej miękkości, gładkości, sprężystości. Doświadczą ich palce, kiedy przesuną się po wybrzuszeniach, po zagłębieniach, i/lub usta, kiedy zatrzymają na nich pocałunek.

Skóra pozostaje kontrastową oprawą dla ciemnej, bujnej szczeciny włosów porastającej wzgórek łonowy. Skierowane ku niemu spojrzenie od razu natrafia na czerwieniejący akcent, wargi sromowe większe, „aż do owej śmiertelnie pięknej różowej łezki”[4]. Namalowana zaledwie jednym pociągnięciem sugeruje wargi sromowe mniejsze[5]. Łezka przypomina kunsztownie oprawiony klejnot, największy skarb w podwójnej piramidzie. Oczy sięgają po niego.

Iluzjonista Courbet sprytnie wmanewrowuje widza w niejednoznaczną estetycznie i etycznie rolę podglądacza. Patrzący znajduje się nie tylko na zewnątrz ukazanej sceny, ale i wewnątrz niej, skoro wiąże z nią własne wyobrażenia[6]. Rozwarte ciało jest dla nich bramą, która przekierowuje je w erotyczną stronę.

W kontekście tytułu, będącego ukoronowaniem kompozycji, kobieca intymność rozpiera się nie tylko w poczuciu dominacji nad widzem. Skoro wywodzi się z niej świat, dominuje nad światem.

Pisarz i eseista Pascal Quignard postawił w książce *Noc seksualna* następującą tezę: „Pochodzimy z ciasnej ciemni. Gatunek ludzki niesie ciasną ciemnię w sobie, dzięki niej marzy, o niej śni, ją maluje”[7]. Courbet nieraz ukazywał ciasne ciemnie, choćby w pejzażach *Źródło Loue*, *Źródło rzeki Loue*, *Grota rzeki Loue*, *Grota Sarrazine*[8]. W każdym z nich ujmował wnętrze jaskini wraz z wydostającą się z niego wzburzoną kaskadą wody. Płótna te

bywają interpretowane jako odniesienia do kobiecych miejsc intymnych[9], analogicznie zasklepionych, tyle że w ciele, ciemnych i wilgotnych. Miejsc, które dają schronienie pożądaniu. Ono przepływa z ciała do ciała, zasilając naturalny strumień wilgoci. Symbolista Alfred Kubin w jednej z grafik przedstawił niepozornego mężczyznę, który wyciąga całe ciało w skoku, istnym salto mortale. Kieruje go jednak nie do wody, ale wprost w łono olbrzymiej kobiety.

Pejzaże waginalne Courbet stworzył zaledwie dwa lata przed namalowaniem *Pochodzenia świata*. Kiedy patrzy się na to dzieło w ich kontekście, kształt brzucha i wzgórka łonowego jeszcze mocniej kojarzy się z zaokrąglonym sklepieniem groty.

„Jeśli istota człowieka tkwi w seksualności – będącej jego źródłem i początkiem – stwarza to problem wpędzający w stan oszołomienia”[10], stwierdził Georges Bataille, filozof i pisarz, niestrudzony badacz erotyzmu w sztuce. Jego zdaniem wyrazem tego oszołomienia jest „mała śmierć”, czyli orgazm[11]. Czyż nie porywa ciał równie silnie jak nurt wody, który nie zważa, co ma na swojej drodze?

„Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej. To nieskończoność Anaksymandra, co wszystko z siebie wyłoniła, święty ogień Heraklita, który pochłania niknące światy i nowe byty z nich wyprowadza, Duch Boży, co się unosił nad wodami, gdy jeszcze nic nie było prócz Mnie. Chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu. To siła, co sprowadza mieszanie się i rozdzielanie, twórczyni, pokarm i niszczycielka”[12]. Fragment utworu *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego (1893) mógłby stanowić ekfrazę dzieła Courbeta. Pisarz przedstawił seksualną symbolikę równie koturnowo jak malarz, który nadał

obrazowi taki a nie inny tytuł. W obu przypadkach ta koturnowość potęguje prowokacyjność dzieła.

Chociaż i krajobrazy waginalne, i sam wizerunek waginy skłaniają do metafizycznych interpretacji, kierunek, który reprezentują – realizm – koncentrował się tylko i wyłącznie na świecie fizycznym. Programowo odrzucał mity i symbole, herosów i boginie, upiększanie i zmyślanie, skupiając się na zwyczajnych ludziach w prawdziwym otoczeniu.

Tendencje realistyczne początkowo święciły triumfy w siedemnastowiecznej sztuce niderlandzkiej. Spod pędzla Rembrandta (z którym spotkamy się w rozdziale trzecim), Fransa Halsa, Adriaena Brouwera, Gerarda Dou i wielu, wielu innych wychodziły sceny rodzajowe, w tym ukazujące życie najniższych warstw społecznych. Niderlandzcy mieszczanie, awansujący finansowo dzięki rozkwitowi gospodarczemu, rozwojowi handlu, zwłaszcza morskiego, i bankowości, mogli pozwolić sobie na nabywanie dzieł sztuki. Potrzebowali obrazków nie tylko ze znanego sobie życia. W wymuskanych gniazdkach nie mniej chętnie przyglądali się scenom z życia obywateli sytuowanych gorzej niż oni. Szeroko się uśmiechali na myśl, że nad nimi górują.

Courbet poznał dokonania wspomnianych artystów w trakcie podróży do Holandii w 1847 roku. Zainspirował się nimi i po powrocie do Francji postawił na malowanie płócien z postaciami niemal naturalnej wielkości. Takie odwzorowania stanowiły dla niego przedłużenie rzeczywistości[13].

Jednak realizm francuski nie dostarczał przyjemności bogatym kosztem biedniejszych. Francuskie pióra ostro nakreśliły wizerunek ojczystego społeczeństwa, z jego nierównościami włącznie[14]. W następnej kolejności temat podjęły pędzle.

Opóźnienie wzięło się stąd, że w akademiach sztuki dominowały wytyczne klasycyzmu[15]. Nawiązywał on do antycznych ideałów piękna rozumianego jako symetria, proporcja, harmonia. Akademie starannie pielęgnowały hierarchię tematów, w której podium zajmowały wątki mitologiczne, biblijne i historyczne. Uważano je za wzniosłe, a tym samym odpowiednie dla sztuki.

W malarstwie brakowało portretów przedstawicieli innych sfer społecznych niż arystokracja i burżuazja. Brakowało prawdziwych ciał, które nie zastygają w teatralnych pozach, jak pomniki sztuczności. Prawdziwej skóry, która nie ma kolorytu i nieskazitelności kwietnych płatków, lecz sugeruje pod sobą żyły, mięśnie, kości. Brakowało nawet prawdziwych krajobrazów. Wszystko było wygładzone, zarówno w przenośni, jak i dosłownie, od adeptów malarstwa wymagano bowiem wykańczania dzieł bez pozostawiania śladów pędzla.

Nowemu pokoleniu francuskich malarzy obrzydła nienaturalna harmonia z repertuaru klasyków i nienaturalna burzliwość z repertuaru romantyków[16]. Pragnęło skończyć z afektacją i zapełnić lukę stworzoną przez poprzedników, podejmując współczesną sobie tematykę i obrazując rodzime widoki. Poza Courbetem nowe podejście do zagadnień „godnych malarstwa" wykazywał Jean-Baptiste-Camille Corot i malarze określani mianem barbizończyków, m.in. Théodore Rousseau, Jules Dupré, Charles-François Daubigny, Narcisse Virigilio Díaz de la Peña, Constant Troyon, Jean-François Millet, Charles-Emil Jacque. Podzielali oni pozytywistyczną wiarę w szkiełko i oko.

Courbet miał oko wyjątkowo wyostrzone na złożoność i zmienność natury. Pochodził z rodziny bogatych właścicieli ziemskich osiadłych w Ornans, małym miasteczku na wschodzie Francji, niedaleko granicy ze Szwajcarią. Zielone wzgórza nad

stożkowatymi dachami. Zielone, ponieważ porośnięte zwartymi masami lasów. Lasów z niejedną sekretną grotą. Piętrzące się wysoko – wyżej, najwyżej – ściany klifów. Przesuwające się nad nimi kłęby chmur. Courbet chłonął ich kształty od dzieciństwa.

Nie mniej bacznie przypatrywał się kształtom ciała: jak układają się pilnie pochylone nad pracą, jak błogo rozciągnięte w odpoczynku, jak porwane dzikim tańcem. Rozsmakowywał się w regionalnych potrawach i zasłuchiwał w lokalne pieśni, a nawet układał nowe[17]. Biesiadnicy nieraz razem muzykowali, a ich głosy zapewne były tym mocniejsze, im mocniejsze wino (z własnej winnicy) serwował gospodarz. Nie dziwota, że siła twórcza Courbeta była siłą rozwiniętych i chłonnych zmysłów.

Finansowy start na nowej drodze artystycznego życia zapewniła mu rodzina. Najpierw pobierał nauki w Besançon, mieście położonym w pobliżu Ornans, jednak szkoły nie ukończył. W 1839 roku wyjechał do Paryża, lecz żaden z jego pobytów w stolicy nie oznaczał pobytu na stałe[18]. Zbyt mocno był związany z naturą, w tym z własną naturą włóczęgi.

Ten „zadziorny płód wiejskiego gruntu”[19] gardził i stabilnością, i nauczaniem akademickim. Znał i potępiał jego anachronizm, co nie oznacza, że za nic miał dorobek mistrzów. Studiował dzieła w Luwrze. Ze sztuki włoskiej zwrócił szczególną uwagę na malarstwo Tycjana i Caravaggia, z flamandzkiej na Petera Paula Rubensa, z holenderskiej na Rembrandta, z hiszpańskiej na Diega Velázqueza i Francisca de Zurbaráná[20], wreszcie z francuskiej na Louisa Le Naine’a. Doceniał zatem malarzy odtwarzających realność, poszukujących taką drogą prawdy o świecie.

Natomiast nie zamierzał czynić z pędzla miotły do odkurzania cudzych przekonań i dokonań. „Chciałem po prostu, żeby znajomość tradycji mogła mi dać rozsądne i niezależne poczucie własnej

osobowości”[21], tłumaczył. Jego postawa współgrała z postawą propagowaną przez Charles’a Baudelaire’a, z którym przez pewien czas się przyjaźnił. Baudelaire stwierdził, że studiowanie dawnych mistrzów w celu nauki malarskiego rzemiosła jest zbędne, jeśli artysta nie zamierza zrozumieć charakteru teraźniejszego piękna, Courbet postanowił je pojąć i odtworzyć. Jego deklaracja: „Umieć wyrazić obyczaje, idee, epokę wedle mego uznania; być nie tylko malarzem, ale ponadto człowiekiem; słowem, tworzyć sztukę żywą, oto mój cel”[22], zgadza się z tezami z eseju *Malarz życia nowoczesnego* Baudelaire’a. Jako malarz życia nowoczesnego Courbet nie odtwarzał sylwetek na podstawie gipsowych odlewów, co stanowiło jeden z elementów ówczesnego nauczania akademickiego. Zamiast tego chadzał do ogólnie dostępnych pracowni, w których za określoną opłatą adepci sztuki rysowali, malowali, rzeźbili żywe modele[23].

Nie mniej rzetelnie rejestrował kontrasty społeczne, które następnie oddawał w malarstwie rodzajowym. Podczas Wiosny Ludów, która przetoczyła się przez Europę w latach 1848–1849, na cały regulator wybrzmiały żądania rzemieślników, robotników i chłopów, którzy pragnęli poprawy sytuacji materialnej. Zryw pobudził także artystycznych buntowników, którzy zamierzali zmieniać społeczeństwo poprzez sztukę.

Mieszkańców rodzinnego miasta, w pełnym przekroju sylwetek i profesji, Courbet sportretował na obrazie *Pogrzeb w Ornans* (1849–1850), mierzącym ponad trzy metry wysokości i sześć metrów szerokości. Tak ogromne płótna były dotąd zarezerwowane dla tematycznego podium malarstwa akademickiego, zwłaszcza heroicznych scen historycznych. Tego wymagała zasada decorum, zgodnie z którą środki artystyczne miały odpowiadać charakterowi dzieła. Z kolei portrety naturalnej wielkości malowano największym

i najbogatszym, a do niniejszego grona nie zaliczali się zwyczajni mieszkańcy prowincji[24].

„(...) trzeba wprowadzić hołotę do sztuki! Zbyt długo już malarze, moi współcześni, zajmują się malarstwem wymyślonym z głowy i powtórzonym z kartonów...”[25], przekonywał Courbet. Nie była to czcza gadanina. W tym samym czasie, co *Pogrzeb w Ornans*, namalował *Kamieniarzy*, obraz ukazujący ciężką pracę fizyczną bez najmniejszego choćby uwznioślania.

Na przełomie 1850 i 1851 roku oba płótna bezceremonialnie podstawił pod nos wielkomiejskim bywalcom. Zaprezentował je na Salonie w Paryżu, oficjalnej wystawie państwowej. Jury nie mogło ich odrzucić – Courbet dzięki *Popołudniu w Ornans* zdobył złoty medal na poprzedniej edycji Salonu, jego prace musiały zostać przyjęte bezwarunkowo[26].

„Mistrz szkoły brzydoty”, „gloryfikacja prostactwa”, „ohydna trywialność” – albo dosadniej: „potworne gęby” – bulwersowali się krytycy, przyzwyczajeni do akademickich standardów, a tym samym rozliczający twórców zgodnie z nimi. Hipokryzję publiczności pragnącej oglądać na obrazach same piękności i pięknisiów ukazał inny artysta, Honoré Daumier. Przedstawił karykaturę zgromadzonych przed *Pogrzebem w Ornans* widzów, którzy sami urodą nie grzeszą, lecz pałają oburzeniem z powodu namalowania ludzi podobnych do nich jak dwie krople wody[27].

Ci, którzy pochwalali tego rodzaju wybory artystyczne Courbeta, pragnęli widzieć w nim przede wszystkim rzecznika ludu i socjalistę[28], uzmysławiającego potrzebę zlikwidowania barier. Nawiasem mówiąc, malarz przyjaźnił się z Pierre’em-Josephem Proudhonem, filozofem i anarchistą, zwolennikiem bezpaństwowości i bezklasowości.

Od lat sześćdziesiątych XIX wieku w sztuce Courbeta nastąpiła jednak zmiana. Zwrócił się ku pejzażom, martwym naturom, scenom z polowań, portretom i aktom kobiecym[29]. Chociaż korzystał z inspiracji klasyką malarstwa, nadal malował tak, jak widział, z wnikliwością i wrażliwością. Czuły zarówno na świeżość kwiatów dopiero co wstawionych do wazonu, jak i na świeżość krwi dopiero co rozlanej na polanie ironizował, że nie przedstawia aniołów, ponieważ nigdy ich nie zobaczył.

Nawet Baudelaire, oszczędny w pochwałach dla Courbeta, przyznał, że należy mu oddać „(...) tę sprawiedliwość, że niemało przyczynił się do odnowy prostoty i szczerości oraz bezinteresownej, absolutnej miłości malarstwa”[30]. Inni humaniści o poglądach wyprzedzających epokę uznali Courbeta za prekursora malarstwa, które z równą uwagą traktuje każdą część rzeczywistości[31]. Bezpośrednie i bezpretensjonalne podejście malarza do natury stanowiło jedną z zapowiedzi późniejszego impresjonizmu[32].

Ten do szpiku kości realista wyprzedził swoje czasy także tworzeniem kobiecych aktów.

Moralność człowieka dziewiętnastowiecznego nie pozwalała mu utożsamiać ciała z częścią natury i poddawać go prawom instynktu (oficjalnie i publicznie). Wydawał się wtedy sobie zbyt mało uduchowiony i decyzyjny, a za bardzo zwierzęcy[33]. Moralność tego typu wymagała pokazywania na obrazach kobiecej nagości w ustalonej konwencji, pod pretekstem mitologicznym. Malarze przywykli do pacykowania kryptopornograficznych przedstawień z wymuskanymi Wenus i nimfami, które Courbetowi zalatywały stęchlizną zakłamania.

Dziewiętnastowieczne podziały między ciałem w kulturze i ciałem w naturze są zrozumiałe także współcześnie. Wciąż toczy się podobna walka, o publiczne prezentowanie, na przykład w mass

mediach, ludzi o ciałach niewycackanych zgodnie z kanonem szczupłości i gładkości.

Swoją drogą, walcząc o przedstawianie kobiecych ciał w ich prawdzie, Courbet wpisał się w schematyczne i opozycyjne pojmowanie pierwiastka męskiego i kobiecego. Zostało ono zbudowane na skojarzeniu pierwszego z rozsądkiem i cywilizacją, a drugiego z intuicją i naturą. Świadczą o tym słowa Marie Luise Kaschnitz w monografii poświęconej malarzowi: „To, co w nich widział [tzn. w kobietach – przyp. M.M.], co wyczytywał z kształtu ich ciała, z ich drwiących warg i oddychającej skóry, to były odruchy pożądania i zaciekawienia, lubieżności i rozkoszy, bezwładu, wyczerpania i bojaźni, zatem wszystkie te przejawy instynktu, które go podniecały, jak życie lasów, jak tajemnicze otwieranie i zamykanie się kielicha kwiatu, jak ruchy zwierzęcia”[34].

Bezwolnie zwierzęce kobiety z obrazów Couberta, o pełnych, płynnie i sennie powyciąganych ciałach, z potężnymi, rozlewającymi się udami, z rozsnutymi pasmami włosów, z intrygującym zachwytem na odprężonych twarzach, emanowały nieokiełznanym, ponieważ niewsadzonym w ramy kanonów erotyzmem. Kobiety te nie uwodziły widza, a czyniły go obserwatorem swoich intymnych – najintymniejszych – chwil[35].

Zwolennicy i obrońcy konwencji artystycznej z animuszem przystąpili do wyszydzania podobnych wizerunków. Étienne-Jean Delécluze, malarz i krytyk, pisał, że brzydota modelki z *Kąpiących się* odebrałaby apetyt krokodylowi[36]. Théopile Gautier *Kobietę wśród fal* nazwał „hotentocką Wenus”[37], drwiąc z namalowania mocno zaokrąglonych kształtów.

Określenie to odwoływało się zapewne do Saartjie Baartman, która otrzymała identyczny przydomek. Pochodziła z terenów należących obecnie do Republiki Południowej Afryki. Wskutek

niewolniczego losu trafiła na początku XIX wieku między innymi do Londynu i Paryża, gdzie traktowano ją niezwykle poniżająco i odczłowieczająco. Sensację budziły jej przerośnięte biodra, pośladki i znacznie wystające spod warg sromowych większych wargi sromowe mniejsze. Saartjie stała się obiektem służącym do oglądania, dotykania, „naukowych" badań.

Szyderstwo Gautiera wskazywało na oddalenie się Courbeta o lata świetlne od ducha klasycznej Grecji[38]. Wielu twórców i miłośników sztuki nadal utożsamiało jej dziedzictwo z jednym jedynym będącym do przyjęcia rodzajem piękna, który wykazuje żywotność po dziś dzień. Nie potrafili pogodzić się z tym, że sztuka Courbeta obala pojęcie piękna, które sztucznie wykreował ludzki umysł. Zamiast tego wskazuje, że znajduje się ono w przyrodzie i ma niejedno oblicze. A skoro jest różnorodne, jest i względne[39]. Względność szokowała ludzi przyzwyczajonych do schematyczności.

Sama natura i same skandale.

Kobieta wśród fal jest w każdym aspekcie postacią pełnokrwistą. Artysta podkreślił naczynia krwionośne biegnące pod skórą naprężonych do granic piersi, a także uwidocznił bujne włosy pod pachami. David Bosc, pisarz i eseista, autor fabularyzowanej książki o Courbecie *Przejrzyste źródło*, wysunął przypuszczenie, że ów jako pierwszy przedstawił kobiecą przyjemność seksualną. Interpretując *Kobietę*, uznał morską falę za symbol fali rozkoszy. Wskazał na gotowość „na twarzy tej, która przyjmuje falę i może się nią kieruje"[40].

Courbet zapewne wywołał niejeden taki przypływ. Pożądanie go nosiło, i to jeszcze jak. Według Pierre'a Courthiona, historyka i krytyka sztuki, mógł zalecać się nawet do kija od miotły[41]. Do kogokolwiek jednak by się zalecał, z nikim nie pozostawał w zbyt długim związku. Nawet relacja z Virginie Binet, matką jego

syna, szybko zmieniła się we wspomnienie. Uważał małżeństwo za krok do zmieszczanienia, a tego się wystrzegał, rozmiłowany w cygańskim życiu. Kiedy Binet go opuściła, odnalazł pocieszenie w myśli, że ma znacznie ważniejsze, artystyczne sprawy do załatwienia, a każdy małżonek staje się reakcjonistą[42].

Pochodzenie świata najlepiej świadczy o tym, że Courbet został dyżurnym rewolucjonistą. Stanowi najodważniejszy akt w całym jego dorobku (a może i najodważniejszy obraz w całej zachodniej historii sztuki?). Na pewno przełomowy, bo przywracający kobiece genitalia europejskiemu malarstwu. Owszem, pojawiły się one, na przykład, na szkicu anatomicznym *Vulva* Leonarda da Vinci (ok. 1508) czy w dziele *Bezwstydna Wenus leżąca* Jean-Jacques'a Lequeu (niedatowane), które zresztą bliższe jest szkicowi niż dokończonej pracy[43]. Zwykle malarze dbali jednak o zasłonięcie na aktach kobiecego przyrodzenia: dłonią modelki, liściem czy odpowiednim układem tkaniny[44]. Tymczasem Courbet bez otoczki, bez idealizowania, bez wstydliwości pokazał łono kobiece jako takie[45] na dopracowanym obrazie. W miejsce dotychczasowych aseksualnych przedstawień stworzył przedstawienie w pełni seksualne.

Pochodzenie świata jest bardzo dwuznacznym dziełem także z tego względu, że powstało na zamówienie mężczyzny, zostało namalowane przez mężczyznę, przez bardzo długi czas oglądali je wyłącznie mężczyźni, a jednak niektórzy interpretatorzy, zwłaszcza współcześni, czynią z niego manifest potęgi kobiety. Nie oskarżają Courbeta o sprowadzenie jej do roli seksualnego przedmiotu ani o upatrywanie źródła jej potęgi wyłącznie w zdolnościach rozrodczych. Historyczka sztuki Michèle Haddad stwierdziła, że genialnym posunięciem było pozbawienie kobiecego ciała

twarzy. Według niej w tenże sposób artysta nie uzyskał efektu pornograficznego, a uniwersalność symbolu[46].

Za symbol kobiecości wyzwolonej od tabu i od nienawiści do ciała, które narzucały społeczeństwom religie i filozofie z obrębu basenu Morza Śródziemnego, dzieło Courbeta uznał również Savatier[47]. Wyjaśnił, że ci, którzy przyznają się do fascynacji obrazem, równocześnie przyznają się do przyjemności, którą w nich wzbudza. Pozostają zatem w kontrze do pewnego typu moralności, wykluczającego otwarte cieszenie się cielesnością i rozkoszą[48]. Savatier wyniósł symbolikę *Pochodzenia świata* jeszcze wyżej, oznajmiając, że malarz poprzez temat i kompozycję zaintonował hymn do wolności tworzenia i myślenia[49].

A któż inny miał go zaintonować, jeśli nie ten, który nie znosił zniewolenia pod żadną postacią? Który walczył „(...) przeciw wszelkim rządom arbitralnym i z prawa boskiego, pragnąc, aby człowiek rządził sobą sam, zgodnie ze swymi potrzebami, ze swą bezpośrednią korzyścią i według własnego rozumienia”[50]? Courbet potrafił przeforsować własne, niezależne pomysły, był bowiem człowiekiem silnej wiary. W swoje malarstwo i w siebie – jako artystę.

Najlepszy dowód? Gdy w 1855 roku jury Salonu odrzuciło jego obrazy, nie poddał się i stworzył własną wystawę. Wyeksponował kilkadziesiąt płócien w pawilonie pod szyldem „Realizm” i tak powstał pierwszy salon odrzuconego przez oficjalny obieg sztuki[51].

Jury Salonu pozostawało nieugięte w swoich zasadach latami. Dziesiątkami lat. Nie przyjęło również dzieła *Wenus i Psyche*, które Courbet namalował w 1864 roku[52]. Tym razem zdecydował się na uznany mitologiczny płaszczyk tematyczny, pod który wsadził podwójny akt kobiecy i miłość lesbijską. Pulchna brunetka Psyche przysiada na wykwintnym łożu, podciąga zasłonę będącą jego

częścią. Ukazuje swobodnie wyciągniętą na prześcieradle, uśpioną blondwłosą Wenus. Nachylając się nad nią, kusząco rozwiera wargi. Wówczas dzieła tego typu nie tyle stanowiły manifest wolnej miłości, ile pochlebienie męskim fantazjom na temat damsko-damskiego seksu.

Lucien Descaves, pisarz i dziennikarz, odnotował w swoim dzienniku, że *Wenus i Psyche* zobaczył w pracowni Courbeta Khalil Bej[53], dyplomata, dandys, miłośnik sztuki i kobiet, hazardzista. Jednym słowem – bon vivant. Z żyjącym pełnią swobodnego życia Courbetem, co odbijało się nawet na jego pulchnej sylwetce, wydawali się dla siebie stworzeni. Mecenas i malarz, zuchwali i bezpruderyjni, mogli stworzyć w duecie rzeczy wyjątkowe i niezapomniane. Skorzystali z okazji.

Skąd wziął się Bej w paryskiej pracowni Courbeta? Zjechał do stolicy Francji, w której nieraz bywał, w połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku prosto z Petersburga, gdzie służył jako ambasador Imperium Osmańskiego. Oficjalny powód głosił, że jego zdrowiu nie posłużył klimat nad Newą, nieoficjalnie wiadomo było, że Bej przyjechał wyleczyć syfilis, którym zaraził się od urodziwej mieszkanki Kaukazu. Paryż, zwany stolicą miłości, ze względu na powszechną dostępność prostytucji słynął z kuracji „ospy miłosnej", które skutecznie przeprowadzał lekarz samego cesarza.

Bej nie poprzestał na dbałości o zdrowie. Szybko zaprzyjaźnił się z wielkimi paryżanami. Przy jego suto zastawionym stole nieraz zasiadali artyści[54]. Tworzył kolekcję obrazów, w której znalazły się dzieła wielu francuskich znakomitości, między innymi Antoine'a Watteau, Jeana Auguste'a Dominique'a Ingresa, Eugène'a Delacroix, Camille'a Corota[55]. Do zbioru chętnie włączał akty. To na jego zamówienie Ingres namalował *Łaźnię turecką*[56], a w niej kobiety

opływowo miękkie i wyciągnięte kusząco. Obnażone ciało przy obnażonym ciele, bok przy boku, policzek przy policzku.

Wenus i Psyche miały tę kolekcję uzupełnić. Courbet jednak odmówił sprzedaży obrazu z powodu rezerwacji, jaką poczynił u niego pewien makler giełdowy. Rad nierad Turek zaczął naciskać na kopię, artysta wolał namalować dla niego inny obraz, chociaż o podobnej wymowie.

Rozpoczęły się targi o cenę gorącej nowości. Padła kwota dwudziestu tysięcy franków, która kolekcjonerowi wydała się zbyt wysoka, gdyż *Wenus i Psyche* poszły za szesnaście tysięcy. Rzutem na taśmę malarz zaproponował, że za dwadzieścia tysięcy stworzy jeszcze drugie, mniejsze płótno. Nie byle jakie, a takie, którego nikt dotąd nie odważył się popełnić. Miało ono pozostać słodką tajemnicą obu panów.

Pomysł wcale nie był naiwny, Courbet zamierzał bowiem wszem i wobec ogłosić, że namalował dzieło, które sprzedał za dwadzieścia tysięcy franków. To oznaczałoby wzrost jego notowań na rynku. Dzięki temu za kolejne mógłby rzeczywiście pobrać taką sumę, i to bez dołączania dodatku[57].

Być może druga kompozycja chodziła mu po głowie wcześniej, ale na tym się kończyło z powodu braku klienta[58]. Teraz jednak dostał zlecenie na erotyczny komplet przeznaczony wyłącznie dla oczu zleceniodawcy i tych, którym zechce on go pokazać. Komplet, którego nikt nie mógł publicznie wyszydzić ani ocenzurować. Okazję do wykazania się tak bardzo jak tylko się chce i potrafi.

Numerem jeden w zestawie były *Śpiące kobiety*, pod pewnymi względami powtórka z *Wenus i Psyche*. Courbet analogicznie postawił na skontrastowanie dwóch typów urody, blondynki i brunetki, i dwóch erotycznych temperamentów[59]. Ukazał modelki wśród wykwintu otoczenia i w bogactwie kolorów

godnym mistrzów weneckich[60]. Tyle że poszedł o krok, albo i o kilka kroków, dalej, splatając ze sobą dwa obnażone ciała. Dał do zrozumienia, że *Śpiące* są kochankami, które sen zmorzył dopiero po porywach namiętności. Wszak obok nich leży na łóżku pęknięty sznur pereł, zapewne szarpnięty i zerwany z szyi w przypływie pożądania[61]. Pościel wciąż zdaje się parować od gorąca.

Jeden z największych realistów nie miał zamiaru malować ze skojarzeń i z fantazji, zapewniając badaczom na całe lata okazję do wysuwania hipotez, któż taki mu zapozował. W *Śpiących* jako jasnowłosą rozpoznano, najprawdopodobniej bez pudła, Joannę Hiffernan, która pojawiła się na innym obrazie Courbeta *Jo, piękna Irlandka*. Wyróżniała się łuną rudych włosów, poddanych w *Śpiących* rozjaśnieniu.

Jo, bardziej niż z Courbetem, kojarzona jest z Jamesem Whistlerem, który uwieczniał ją na licznych, choć ubranych portretach. Cała trójka znała się, ponieważ panom zdarzyło się razem malować w trakcie pobytu na normandzkim wybrzeżu. Poza więzią artystyczną łączyła ich więź miłosna; plotki głosiły, że Whistler zgadzał się, żeby urocza Jo nie tylko pozowała Courbetowi. Dlatego, że ona nie miała nic przeciwko zostaniu jego kochanką, ba, podobno zachęcała kochliwego artystę do romansowania[62].

Do *Śpiących* zapozowała ponoć podczas nieobecności Whistlera w Paryżu – albo dla pieniędzy, albo dla zabicia nudy[63]. Wedle innych plotek przyczyniło się to do ich rozstania. Przez długi czas domniemywano, że najintymniejsza część ciała Jo znalazła się także na numerze drugim z zestawu, *Pochodzeniu świata.* Sceptyczni wobec tej tezy bez ogródek wskazywali, że rudowłosa kobieta nie może mieć ciemnych włosów łonowych i upatrywali modelki do Mony Lisy wagin w towarzyszącej Jo w *Śpiących* drugiej

kobiecie. Imię, nazwisko czy choćby pseudonim brunetki pozostawały przez długi czas tajemnicą.

Dopiero w 2018 roku okazało się, że modelka najprawdopodobniej anonimowa nie była. Jej tożsamość odkrył przypadkiem i przełomową hipotezę postawił Claude Schopp, badacz i znawca literatury francuskiej, przeglądając korespondencję między Aleksandrem Dumasem synem a George Sand. Dumas nie znosił Courbeta, i jako artysty, i jako działacza politycznego. Sam opowiadał się przeciw Komunie Paryskiej, w którą tamten się zaangażował. Pisał do Sand o jego bezczelności, krytykując malowanie wnętrza panny Quéniaux z Opery dla Turka, który od czasu do czasu się tam chronił.

Schopp zakrzyknął: „Eureka!" – słowa Dumasa nawiązywały do intymnej relacji, która łączyła z Turkiem, czyli Bejem, tancerkę, czyli Quéniaux. Constance Quéniaux. Po nitce do kłębka okazało się, że owa artystka Opery Paryskiej zbierała nawet niezłe recenzje, ale doświadczyła kontuzji, po której została kurtyzaną[64].

Z archiwalnych fotografii Quéniaux posyła magnetyczne spojrzenia, które przyciągają uwagę mocniej niż jej mocno rozkloszowane suknie. Podobno przynosiła Bejowi szczęście nie tylko w łóżku, ale i w hazardzie[65], nic zatem dziwnego, że najwyraźniej zapragnął zatrzymać taki amulet na zawsze.

Kiedy wreszcie umieścił go w swoich czterech ścianach, przygotował mu nie lada oprawę. Powiesił dzieło Courbeta za zieloną zasłoną, w przestronnej łazience, w której miała pysznić się jeszcze wanna z różowego marmuru[66]. I sam decydował, kogo uczynić uczestnikiem ceremonii z obrazem jako obiektem kultu. W jej trakcie odsuwał zieloną kurtynę, by zaprezentować *Pochodzenie świata*, w całej jego promiennej okazałości, widzowi.

Bosc uznał, że obraz zamówiono i namalowano po to, żeby odsłaniała go drżąca dłoń jednej jedynej osoby. „(...) bez tego wzruszonego gestu i pełnej intymności, jaką zakłada każdy akt obnażenia, to już tylko dowód brawury”[67], napisał. Rzeczywiście, ceremonia zaaranżowana przez Beja, dandysa w każdym calu, stanowiła perfekcyjne dopełnienie dzieła Courbeta. Savatier stwierdził, że wówczas „owa część ciała upodabniała się do tancerki brzucha w erotycznej magii tańca siedmiu zasłon”[68].

Kolekcjoner musiał czerpać niemałą przyjemność z każdego spektaklu. Widzem jednego z nich uczynił Maxima Du Campa, pisarza i fotografa. W *Konwulsjach paryskich*, opublikowanych w 1881 roku, wspomniał on, że widział u Beja niewielki obraz ukryty za zieloną zasłoną. Nie zrozumiał innowacyjnego triku z kadrowaniem kompozycji, ponieważ narzekał, że Courbet wykazał się niedbalstwem, nie przedstawiając całego ciała kobiety. Za to docenił tę część, którą artysta przedstawił. Skomentował ją jako namalowaną świetnie, „«con amore», jak mówią Włosi; jest to ostatnie słowo realizmu”[69].

Niejedno słowo o zielonej zasłonie i o tym, co zakrywała, pojawiło się w wierszu *Na obraz z kolekcji Khalil Beja*, popełnionym przez poetę, który nie ujawnił swojej tożsamości. Pod utworem podpisał się jako „Outis”, co w starogreckim oznacza tyle co „nic” lub „mniej niż nikt”[70]. Prawdopodobnie był to Ernest-Aimé Feydeau, który zdobył popularność powieścią *Fanny*. Jego pozycja w literackim świecie okazała się wystarczająca do zajęcia miejsca przy stole Beja[71] i na jego spektaklu.

Odejmij rękę od firanki
Kryjącej obraz ten przed światem:
Straszliwa moc jest w nim tematem,

Lecz nic w nim nie ma z niespodzianki[72].

Podmiot liryczny nie wykazuje najmniejszego zdumienia odstawionym przez bon vivanta przedstawieniem! A w dalszej części utworu wskazuje, że moc wymieniona w pierwszej strofie znana jest każdemu, kto odczuł pożądanie, zaś za cel wyznaczył sobie zdobycie pożądanej. Jego zdaniem, wzbudzając pociąg seksualny, kobieta wyznacza kierunek męskich działań i doznań. Zmienna w swojej naturze potrafi sprawiać największą rozkosz, ale i zadawać największe męki. A czyni to z niemałą satysfakcją.

Niesyta i z zagadek cała,
Sfinks, co się rad z człowiekiem droczy;
Niech wszechświat po niej się przetoczy –
Bez zmiany dalej będzie trwała[73].

Skoro nikt nie daje rady kobiecej sile, co począć, podmiocie liryczny? Oto i rada nie od parady:

Więc tak jak wszyscy wokół czynią,
Pokłońcie jej się – nisko, nisko! –
Bo, jakby na urągowisko,
Ona jest świata dziś władczynią[74].

Koniec końców wiersz ma mizoginistyczny wydźwięk, za którym prawdopodobnie kryje się strach przed kobiecością. Oswojony poprzez sprowadzenie relacji męsko-damskich do schematu i przyprawienie kobiecie swoistej maski, a raczej gombrowiczowskiej gęby.

Nie mniejszą legendą niż pomysł z zasłoną obudowano samą postać kolekcjonera. Rozpowszechniła się pogłoska, że Bej przez

zaledwie trzy lata przetrwonił majątek, który przywiózł do Francji. Wytykano mu prowadzenie zbyt wystawnego życia. W prasie dawano do zrozumienia, że zadłużył się po uszy, a eleganckie towarzystwo na jego salonach zastąpili lichwiarze i komornicy.

Faktem jest, że w 1867 roku Bej sprzedał swoją kolekcję sztuki i powrócił nad Bosfor[75]. Jednak przyczyna mogła być także innej natury. Kolekcjoner zaangażował się w tajny ruch, którego idée fixe było ustanowienie w Turcji konstytucji. Równie dobrze mógł zatem wyjechać z Francji z powodów politycznych i sprzedać obrazy, aby zasilić finansowo partię Młoda Turcja[76]. Tak czy owak obraz, którego oficjalnie nie namalowano, nie figurował również w spisie dzieł sprzedanych przez Beja.

Sekretu dotrzymano.

Za to Courbet popadł w finansowe tarapaty. Dlaczego? Ponieważ wolnościowe poglądy manifestował poza malarstwem, włączając się w działalność wspomnianej Komuny Paryskiej w 1871 roku.

Francją targały polityczne i społeczne niepokoje. Klęski wojsk Napoleona III w potyczkach z wojskami pruskimi doprowadziły do proklamowania w miejsce monarchii III Republiki. Nowy francuski rząd zawarł rozejm z Prusami na niekorzystnych warunkach. Nastroje ludności z poświęceniem broniącej Paryża, pozostającej w trudnej sytuacji bytowej, radykalizowały się. Jeszcze mocniej zawrzało, kiedy rząd Adolfa Thiersa, w obawie przed buntem, próbował odebrać armaty ludowej Gwardii Narodowej. Wojsko, które miało je przejąć, przyłączyło się jednak do wzburzonych paryżan, a wystraszeni politycy wycofali się do Wersalu. Paryscy rewolucjoniści wybrali nowe władze miejskie, Radę Komuny Paryskiej[77].

Ta utworzyła samozwańczy rząd Francji i wprowadziła reformy, polegające między innymi na zastąpieniu armii Gwardią Narodową

(powoływaną w razie potrzeby), zniesieniu instytucji policji, wybieraniu sędziów i urzędników przez obywateli, podniesieniu najniższych pensji, zorganizowaniu warsztatów pracy dla bezrobotnych, bezpłatnej edukacji, rozdziale kościoła od państwa. Wprowadziła także terror wzorowany na tym jakobińskim, z czasów rewolucji. Przekazanie społeczeństwu środków produkcji pozostało w sferze planów.

Courbet objął stanowiska przewodniczącego federacji artystów, delegata do merostwa, delegata do Ministerstwa Oświecenia Publicznego. Uwielbiał swoją nową aktywność. Komuna oznaczała realizację marzenia – jego i Proudhona – o federacji wolnych ludzi, a w niej wolnych artystów.

Symbolem obalenia starego ładu stało się zburzenie kolumny Vendôme, odlanej w 1810 roku z dział zdobytych przez Napoleona i zwieńczonej jego posągiem. Kolumna, nawiązująca do cesarstwa rzymskiego, stanowiła symbol cesarstwa francuskiego[78].

Jednak dumna i szumna rebelia komunardów nie powiodła się. Po zdławieniu jej przez wzmocnione dodatkowymi siłami oddziały rządu Thiersa, Courbeta aresztowano. Miał szczęście w nieszczęściu, że stracił wyłącznie wolność, ponieważ wielu rebeliantów straciło życie. A kręgi rządowe wpadły na szatański pomysł, by zrzucić na osławionego wywrotowca odpowiedzialność za zburzenie wspomnianej kolumny. Wskutek wyroku sądowego Courbet miał zwrócić państwu około dwustu tysięcy franków.

Po wyjściu z aresztu udał się na emigrację do Szwajcarii. Jednak francuski wymiar sprawiedliwości dopadł go także za granicą. I wciąż domagał się uiszczenia ogromnej sumy, która w marcu 1876 roku urosła do ponad dwustu osiemdziesięciu sześciu tysięcy franków. Na poczet należności we Francji skonfiskowano ruchomy majątek artysty, jego obrazy i narzędzia malarskie. Courbet

w odpowiedzi ogłosił w Genewie *List otwarty do deputowanych i senatorów Nowych Izb*, w którym wyjaśniał i popierał dowodami, że decyzja o zburzeniu monumentu zapadła wbrew jego woli i pod jego nieobecność. Na próżno[79].

Nigdy już do Francji nie powrócił. Zmarł w wieku pięćdziesięciu ośmiu lat na szwajcarskim wygnaniu, prawdopodobnie na marskość wątroby (jako że za kołnierz nie wylewał).

Zupełnie odmienny los niż zleceniodawcę i malarza spotkał modelkę. Quéniaux awansowała do grona kobiet bogatych i poważanych. Zamieszkała przy jednej z najbardziej eleganckich stołecznych ulic, Rue Royale. Jako zamożna dama filantropijnie dzieliła się majątkiem. W komfortowych warunkach dożyła siedemdziesięciu pięciu lat[80].

A co działo się z *Pochodzeniem świata*? Obraz powrócił na rynek sztuki jako *Zamek w Blonay*. Dlatego, że prawdziwy *Zamek w Blonay* (1875), jedna z malarskich pamiątek z wygnania Courbeta, dzielił z Moną Lisą wagin wspólną ramę, zamykaną na klucz[81]. W 1889 roku rozkoszną tajemnicę skrytki poznał u antykwariusza Edmond de Goncourt, pisarz, krytyk i wydawca. „Przed tym płótnem, którego nigdy nie widziałem, powinienem publicznie przeprosić Courbeta: czy ten brzuch nie jest równie piękny jak ciała Correggia?”[82], zachwycał się. „Ten brzuch” wyprowadził go z równowagi na tyle, że w trakcie pobytu u antykwariusza tytułowy zamek, służący jako kamuflaż dzieła pod spodem, zapamiętał jako kościół.

Kolejnym pewnym i znanym właścicielem *Pochodzenia świata* został Ferenc Hatvany, węgierski baron żydowskiego pochodzenia, który nabył je na początku XX wieku. Powiesił je w tym samym miejscu w swojej rezydencji, co Bej. Przed wzrokiem kąpiących się córek i sprzątającej służby nie osłonił go jednak ani zieloną

kurtyną, ani zamkiem. Zamiast nich zdecydował się na banalny pejzaż, który zapewne namalował własnoręcznie[83].

Zawierucha II wojny światowej sprawiła, że Mona Lisa wagin znalazła się w nowym położeniu. Hatvany musiał się ukrywać. Zaufanej osobie zlecił, by złożyła szczególnie cenne dzieła z jego kolekcji w depozycie w Banku Handlowym w Peszcie[84].

Kolekcjoner miał doskonałe wyczucie, ponieważ część jego zbiorów (nieumieszczoną w sejfach) zrabowali naziści[85]. Skąd jednak miał wiedzieć, że bankowych skrytek nie uszanuje Armia Czerwona? Grabieże dzieł sztuki, których dokonała, po dziś dzień są negowane, mimo dowodów, na przykład dokumentów z Węgierskich Archiwów Państwowych. A badacz zagadnienia Savatier jest przekonany, że obrazy z depozytu Hatvanya ukradło właśnie radzieckie wojsko[86].

Prawowitemu właścicielowi udało się jednak odzyskać *Pochodzenie świata* po wojnie, chociaż bliżej nieznanym sposobem. Kiedy przeniósł się do Paryża, zabezpieczył je w sejfie banku Société Générale, jednego z trzech najstarszych i największych we Francji. Mimo że zaliczał dzieło do najcenniejszych w swojej kolekcji, mimo że udało mu się je ocalić, sprzedał je w 1955 roku. Dlaczego? Po prostu potrzebował pieniędzy.

W tym miejscu historia obrazu zaczyna trącić telenowelą. Zdaniem Savatiera Pierre Granville, inny kolekcjoner, dostał wieści z pierwszej ręki, że *Pochodzenie świata* jest do kupienia. Nie stał się jednak kupcem, lecz pośrednikiem w sprzedaży. Granville znał Jacquesa Lacana, psychoanalityka, poprzez swojego szwagra. Kiedy spotkał Lacana na wystawie w Galerie Wildenstein, wspomniał mu o dziele. Ten obejrzał je razem ze swoją żoną Sylvią Bataille (zbieżność nazwisk z Georges'em Bataillem nie jest przypadkowa, wcześniej byli małżeństwem), a także z malarzem surrealistą André

Massonem i jego żoną, a siostrą Sylvii. Cała familia przez godzinę analizowała płótno. Prawdopodobnie przed zakupem za nie lada stawkę, bo za półtora miliona franków, skonsultowała się z Bataillem, z którym utrzymywała kontakty. Ostatecznie udało się zbić cenę do miliona dwustu tysięcy franków[87], a Lacan mógł wznowić spektakl.

Do jego wystawienia potrzebny był – rzecz jasna – obraz maskujący. Wykonał go olejem na desce Masson, który na brązowym tle wymalował białe zarysy krajobrazu. Nieprzypadkowego, a odtwarzającego wzniesienia i zagłębienia ciała z *Pochodzenia świata*. I tak: piersi zamienił w góry, waginę w kępę roślinności, a pod nią falistymi liniami odrysował pośladki i uda. Gdzieniegdzie dodał kontury kwietnych bukietów i puchatych obłoków. Poczynione przez niego uproszczenia kształtów przypominały japońskie drzeworyty ukiyo-e[88] (bohaterów rozdziału z numerem siódmym w tej książce).

Dla widza, który zna courbetowski oryginał, krajobraz Massona, zatytułowany *Ziemia erotyczna*, jednoznacznie się z nim kojarzy. Jednak jakież zdumienie musiał okazywać widz, któremu Lacan pokazywał odrealniony pejzaż, a następnie odsłaniał realistyczny widok na kobiecość. Aluzja przechodziła w rzeczywistość. A podglądającego *Pochodzenie świata* podglądał psychoanalityk rejestrujący jego reakcję...

Czyżby na seminarium *Czym jest obraz?*, które poprowadził w 1964 roku, relacjonował własne obserwacje? „U tego, kto patrzy, jest pożądliwość oka. Ta pożądliwość oka, którą trzeba nasycić, stanowi o czarodziejskiej mocy malarstwa. Trzeba nam jej szukać na o wiele niższym poziomie, niż nam się wydaje, w tym, co jest prawdziwą funkcją organu oka, oka żarłocznego, które jest okiem złym”[89].

Zakrywaniem i odkrywaniem przed żarłocznym okiem pobawił się również dadaista, konceptualista i skandalista Marcel Duchamp w instalacji *Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny. M.D. 1946–1966*. Zainspirowało go dzieło Courbeta.

Duchamp urządził niewielki pokój z wbudowanymi w ścianę drewnianymi drzwiami[90]. Wybił w nich dwie malutkie dziurki. Co widać przez wizjer? Nagie ciało kobiece, pozbawione twarzy, rozpostarte w pozie podobnej do modelki Courbeta. Otacza je krajobraz przywodzący na myśl bardzo zarośniętą łąkę. Kobieta trzyma w dłoni gazową latarnię, która rzuca światło i na nią samą, i na podglądacza. Ten nie wie, gdzie ma oczy podziać – nie tylko ze względu na nagość. Przecież niewiadome jest, dlaczego kobieta znalazła się w takim miejscu, które wcale nie wygląda przyjaźnie, i to jeszcze w takiej pozie. A jeśli ktoś ją skrzywdził? To nie erotyk, to kryminał...

Powracając do inspirującego oryginału: w 1988 roku został on po raz pierwszy skonfrontowany ze spojrzeniami w przestrzeni publicznej. Po śmierci Lacana dziełem zawiadywała Sylvia Bataille, która zgodziła się, żeby zawisło na wystawie *Courbet reconsidered* [Courbet przemyślany na nowo] w Brooklyn Museum. Stało się także powszechnie dostępne poprzez barwne reprodukcje[91].

W 1995 roku zostało publiczną własnością. Spadkobiercy pani Bataille nie kierowali się bezinteresownymi pobudkami, przekazując je państwu francuskiemu. Dzięki odstąpieniu obrazu ojczyźnie pragnęli uregulować w całości, albo w części, podatek od majątku po krewnej. W ten sposób *Pochodzenie świata* trafiło do kolekcji Musée d'Orsay, w której znajduje się do dziś[92]. Jest eksponowane na muzealnej ścianie, zwiedzający mogą zatem zarówno oglądać obraz, jak i podglądać reakcje innych oglądających.

Niczym Bej albo Lacan.

Określenie „Mona Lisa wagin” przewija się w artykułach o dziele i z nich je zaczerpnęłam. Chwytliwe, brzmi tym zabawniej, że Lisa del Giocondo, prawdopodobnie pozująca do ikonicznego obrazu Leonarda da Vinci, była typową mieszczką, cichą, cnotliwą, pobożną żoną i matką, a po śmierci męża mieszkanką klasztoru[93]. Zestawmy ją z tancerką i kurtyzaną...

Cóż... Skojarzenie obu dzieł buduje ikoniczność *Pochodzenia świata*. Wskazuje, że znajduje się ono w tej samej lidze, co płótno uznawane za jedno z najważniejszych dla kultury zachodniej. Bo to mu się po prostu należy.

Mona Lisa wagin doświadcza dowodów czci. Oddał je jej choćby Philippe Muray w artykule *Modelka i malarz*: „«Początek świata»? Nigdy w życiu! «Głowa Meduzy»? Także nie. Cipka, tak, najbardziej niezwykła na Ziemi, niezaprzeczalna gwiazda wśród Cipek! Wagina w kobiercu!”[94].

Niektórzy nie widzą miejsca dla płótna w Alei Gwiazd, pragną usunąć je sprzed oczu, nie tylko własnych. I tak z powodu cenzury z księgarń (we Francji w 1994 roku i w Portugalii w 2009 roku) zniknęły książki z obrazem Courbeta na okładce.

Bywa on cenzurowany także w przestrzeni wirtualnej. W 2011 roku Frédéric Durand, francuski nauczyciel, opublikował na swojej tablicy na Facebooku link do programu telewizyjnego – który dotyczył dzieła Courbeta – zmontowanego przez telewizję Arte. W poście znalazła się reprodukcja *Pochodzenia świata*, zaś administracja Facebooka bez ostrzeżenia zablokowała konto Duranda.

Skończyło się w sądzie[95]. Nauczyciel domagał się odszkodowania w wysokości dwudziestu tysięcy euro, w ramach rekompensaty z tytułu szkód, które poniósł po blokadzie. Jego

adwokat przedstawiał reakcję portalu jako skrajną pruderię dotyczącą ciała i nagości. I choć przez pięć lat Facebook kluczył, tłumacząc, że sprawa powinna zostać rozpatrzona przez sąd kalifornijski, nie zaś francuski[96], Durand doczekał się w końcu wyroku: owszem, został popełniony błąd, za który jednak nie przysługuje skarżącemu zadośćuczynienie materialne. Strony zawarły ugodę polegającą na darowiźnie pieniężnej dla francuskiej grupy street artowej Le MUR[97].

Czy Courbeta zmartwiłyby te przejawy cenzury? Wszak świadczą o jakości, oddziaływaniu – ba! – żywotności *Pochodzenia świata* jak najlepiej. William John Thomas Mitchell, historyk sztuki, w książce *Czego chcą obrazy?*, napisał: „Najbardziej wyrafinowane świadectwo życia obrazów pochodzi od tych, którzy boją się i nienawidzą tego życia, uważając je za zachętę do moralnej degeneracji, perwersji i cofnięcia się w prymitywne przesądy, infantylizm, psychozę lub zachowania zwierzęce”[98]. Dodał, że nie tyle trzeba zmienić obrazy, ile porządek społeczny.

Sądzę, że Courbet zgodziłby się z tym przesłaniem bez mrugnięcia okiem.

Skoro namalowaną na *Pochodzeniu świata* waginę posadzono na tronie królowej erotyzmu, postanowiłam zorganizować jej adekwatny dwór. Dwór pożądania. Obrazom, które należą do tego dworu, poświęcam kolejne rozdziały.

Rozdział II

Jean-Honoré Fragonard, *Zasuwka*, ok. 1778 r.

LILIA I PIŻMO.
Zasuwka
Jeana-Honoré Fragonarda

„Po drodze ukochany nagle roześmiał się i szepnął mi do ucha, aby karczmarz nie usłyszał:

– To śmieszne, ale nie wiem nawet jak ci na imię.

– Fanny – odparłam. – A tobie?

– Karol. Podoba ci się imię?

– Ładniejszego nie słyszałam.

– I ja piękniejszego nie słyszałem niż twoje... Fanny, Fanny! To brzmi jak pieśń o niewinnej dziewiczej lilii – zaśmiał się znowu.

Nie wiedziałam, co ten śmiech może oznaczać. Zresztą nie miałam już czasu nad tym się zastanowić, bo karczmarz otworzył przed nami drzwi na końcu korytarza na piętrze i nie czekając, aż wejdziemy, ulotnił się jak kamfora.

Weszliśmy. Z pierwszego rzutu oka zrozumiałam, dlaczego gospodarz uważał ten pokój za «najwygodniejszy». Jedynym meblem, jaki się tu znajdował było... łóżko. Nie, nie łóżko! Olbrzymie, wyjątkowych, nigdzie niespotykanych rozmiarów łoże, tak wielkie, że nie można go było nazwać nawet małżeńskim. Było ono chyba przeznaczone dla całej rodziny i zajmowało może ćwierć obszaru tego szczupłego poza tym pokoiku. Karol długo nie czekał. Zamknął drzwi na zasuwę i wziął mnie w ramiona”[1].

Oto fragment *Pamiętników Fanny Hill* autorstwa Johna Clelanda, wydanych w 1748 roku, czyli prawie trzydzieści lat przed namalowaniem *Zasuwki* przez Jeana-Honoré Fragonarda.

Narrację w erotycznej powieści prowadzi dziewczyna w typie gąski, która zostaje prostytutką. Karol wyciągnął Fanny wprost z burdelu, dlatego nie miał pojęcia, że ona ledwie co zagrzała miejsce w tym przybytku i nadal pozostaje dziewicą.

Fragonard mógł zainspirować się literacką sceną w trakcie pracy nad płótnem. Nie takie dzieła i dziełka znał, a nawet ilustrował[2]. Motywy łoża, zasuwki, uścisku powtarzają się w jego kompozycji.

Posuwisty ruch, którym podłużna zasuwka wchodzi do ciasnej, ograniczonej przestrzeni, kojarzy się seksualnie. Żeby zaryglować w ten sposób drzwi, mężczyzna z obrazu Fragonarda musiał odwrócić się i stanąć na palcach. Kiedy dotyka twardego metalu, na jego wyciągniętym muskularnym ciele napina się każdy mięsień. Aż wydaje się, że naprężone żyły lada moment przebiją skórę.

Ciało wytrzymuje ledwo, ledwo[3]. Adonis potrzebuje rozładować energię, która rozsadza je od środka. Która dyktuje mu ruchy. Dlatego zamykając drzwi, równocześnie chwyta wybrankę wpół i przygarnia ją do siebie. Mocnym, zdecydowanym ruchem, aż do utraty tchu. Już ona mu się nie wymknie. Ani z sypialni, ani z ramion.

Ich uścisk ma w sobie coś z tańca[4]. Przecież wiele tanecznych figur wykonuje się we wspięciu na palce. A wieść, nie tylko gminna, niesie, że dobry tancerz jest dobrym kochankiem.

Tancerz z obrazu jest równie silny, co zwinny. Ciasno obejmuje partnerkę w talii. Ona odchyla szyję i przechyla sylwetkę, ujęta w pozie, w której zdaje się płynąć. Prostuje prawą nogę i zawiesza pantofelek nad podłogą, wyprężając stopę na kształt wężowego pyszczka. Ciężar ciała utrzymuje na odsuniętej w bok lewej nodze, którą ugina i wysuwa do przodu. Wygląda jak zatrzymana w kadrze tancerka wykonująca *chassé*, rodzaj skoku, podczas którego jedna noga z gracją dogania drugą.

Partnerzy o wdzięcznych ruchach, gładkich licach, zwiniętych w loki włosach dorównują urokiem figurkom z porcelany. Tyle że nie są zimni. Tak blisko siebie czują temperaturę rozgrzanych ciał. Tak blisko siebie czują powiew przyśpieszonych oddechów na skórze.

Kontakt wzrokowy wprowadza dodatkowe napięcie między nimi. Spojrzenie kochanki roztapia się w żarze spojrzenia kochanka. Mocno przygrzana panienka nie tylko dostaje wypieków na bladej twarzy, ale i zdaje się omdlewać.

Na parę pada łuna złociście zarumienionego światła. Zagarnia postaci i wyróżnia część kompozycji, w której odbywa się miłosny taniec. Nie pozwala go przeoczyć w żadnym wypadku.

Metoda chiaroscuro, którą zastosował Fragonard[5], polega na mocnym skontrastowaniu natężenia światła i cienia. Daje dramatyczny efekt. Artysta podzielił kompozycję na jaśniejszą i ciemniejszą połowę po przekątnej, która przebiega od prawego dolnego do lewego górnego rogu obrazu.

Kolejny skos dałoby się poprowadzić po ręce wyciągniętej w stronę zasuwki i naprężonych barkach mężczyzny, a dalej wzdłuż wciętej talii, wyprężonego biodra i wysuniętej nogi kobiety. Obie linie porządkują kompozycję i nadają wrażenie ruchu.

Z kolei nadmiernie obfite draperie na męskiej koszuli i krótkich spodniach, a także na kobiecej dwuwarstwowej sukni, podkreślają ukośnym ułożeniem – podkreślają powłóczystością – układ i kształt sylwetek. Przypominają ozdobne sfałdowania i załamania widoczne na szatach świętych w barokowych i rokokowych rzeźbach. I podobnie do nich, poza funkcją dekoracyjną, pełnią funkcję ekspresyjną i dynamizującą dzieło.

Przedłużeniem tanecznej figury jest łóżko, częściowo pogrążone w półmroku, co potęguje wrażenie intymności[6].

Ciężki i miękki, opadający na nie aksamit baldachimu, wyleguje się wśród lekkiej i śliskiej satyny pościeli. Matowa szkarłatna czerwień rozkłada się na połyskującej bieli. Obramowuje ją niczym ramiona kurtyny, a jednocześnie wsuwa się w łóżkowe zakamarki.

Do obu zmysłowych materii dołącza trzeci pieszczoch – zmarszczona jedwabna tafta sukni w słodkim odcieniu budyniu waniliowego. W ten sposób strój kobiety miesza się z tkaninami rozpostartymi na łożu.

Chociaż tekstylia robią wrażenie porozrzucanych w nieładzie, ich układ nie jest przypadkowy. Autor, posługując się zasłonami wokół łóżka, odsłania widzom drugi obraz: dwie poduszki przypominają piersi, a kotara ponad nimi wargi sromowe. Żeby pierwiastkowi

męskiemu również stało się zadość, z obfitych fałd baldachimu po lewej stronie płótna Fragonard malarsko wyrzeźbił pokaźnych rozmiarów fallus[7].

Tuż obok, na stoliku przy łóżku, przewrócił się wazon odnoszący się do kobiecych miejsc intymnych i do defloracji. Na drugą stronę stolika potoczyło się jabłko. Maleńkie, ledwo widoczne pośród przepychu materii, ale jakże znaczące[8]. Biblijny symbol kuszenia i doprowadzenia do zguby, do wypędzenia z raju. Nieopodal wylądowało równie sugestywnie przewrócone krzesło, z uniesionymi do góry nogami[9]. Kwiaty, które zapewne przyniósł kochanek, zaległy na podłodze po drugiej stronie kompozycji.

W sypialni odbywa się miłosna walka, i to w kilku rundach. Kobieta także wyciąga rękę w stronę zasuwki. Od tego, czyja dłoń przesunie się bliżej, zależy, co wygra starcie – „cnota" czy „grzech".

Wynik znamy od pierwszego spojrzenia.

W cytowanym momencie akcji *Pamiętników Fanny Hill* tytułowa bohaterka rzeczywiście jest „dziewiczą lilią". Po odwróceniu zaledwie kilku stron przestaje jednak nią być. Dzieło Fragonarda również bywa interpretowane jako odniesienie do utraty cnoty.

Nie wiadomo, czy malarz znał kolejne edycje powieści, ale we francuskim wydaniu z 1776 roku pojawiła się ilustracja z podobnymi elementami, jakimi się posłużył – mianowicie z wywróconym krzesłem i frywolnie udrapowanym baldachimem – z tym że ujęta na niej kobieta spoczywała na posłaniu. Całość nie miała równie dramatycznego wymiaru, jak obraz Fragonarda[10].

Jego dramatyzm potęguje wyrazista paleta, złożona z czerni, bieli, czerwieni, złota, która dodatkowo uwydatnia intensywność sceny. Artysta nieco złagodził kompozycję dzięki sfumato[11]. Ten miękki modelunek malarski pozwala uzyskać złudzenie, że oglądamy dzieło

przez mgłę albo dym. Nie odbiera to obrazowi wiarygodności. Fragonard z dokładnością godną zaprzysięgłego perfekcjonisty odwzorował faktury i tekstury. Z biegłością odzwierciedlił sztywność i miękkość, naprężenie i giętkość.

Kobieta przytrzymuje ręką podbródek i szyję mężczyzny, odchyla głowę, jakby próbowała powstrzymać nieuniknione. Jednak nie ma wyjścia, dosłownie i w przenośni. Napaleniec nie daje się przekonać ani pokonać żadnemu gestowi. Nie wiadomo, czy scena rozgrywa się według rozdanych ról, a więc kobieta celowo stawia wstępny opór. A może broni się przed realną przemocą?

W pokoju wcale nie są zamknięci kochanek i kochanka. Malarz zamknął w nim widza, łącznie z zestawem łamigłówek, niczym w escape roomie. Zagadki te, angażując, niepokoją, ponieważ posiadają nieograniczoną liczbę rozwiązań. Z tego pomieszczenia trudno jest się wydostać.

Podsunę kilka kluczy.

Pierwszym będzie fragment *Niebezpiecznych związków* Pierre'a Choderlosa de Laclos. Książka doczekała się publikacji w 1782 roku, czyli już po powstaniu malowidła, jednak poniższy cytat daje pojęcie o ówczesnej obyczajowości.

„Ależ choćby która z nas miała największą ochotę oddać się komu, choćby nie wiem, jak było do tego pilno, i tak trzeba jakiegoś pozoru; a czyż może istnieć wygodniejszy niż ten, który pozwala odgrywać rolę słabej istoty ulegającej sile? Co do mnie, przyznam się, iż w kampanii miłosnej najwyżej cenię żywy i dobrze przeprowadzony atak, w którym wszystko postępuje po sobie w porządku, choć szybko; który nie zostawia nas nigdy w tym kłopotliwym położeniu, abyśmy same musiały naprawiać niezręczność nieprzyjaciela; atak, który pozwala zachować pozory przemocy w tym nawet, na co same się godzimy, i zręcznie głaska

dwie nasze arcysłabostki: chwałę obrony i przyjemność porażki. Wyznaję, ten talent, rzadszy o wiele niżby można mniemać, zawsze zyskiwał moje uznanie i nieraz zdarzyło mi się ulec, jedynie aby uwieńczyć męstwo zasłużoną nagrodą”[12].

To fragment listu mistrzyni uwodzenia i zwodzenia markizy de Merteuil do typa w typie Don Juana, wicehrabiego de Valmonta. Nie można zapominać, że list markizy wyszedł spod męskiego pióra.

Claude-Prosper Jolyot de Crebillon wysunął w książce *Noc i chwila. Igraszki kącika przy kominku* podobną tezę. Według niej adorator, wymuszając zbliżenie na adorowanej, daje jej dowód względów i... delikatności. Dlatego że wówczas pokazuje szacunek dla wstydliwości i skrupułów przyszłej kochanki. Nie musi ona czynić mu ustępstwa za ustępstwem, ani czynić sobie wyrzutów z powodu zbliżenia[13]. W myśl tejże teorii kochanek wszystko bierze na siebie, ułatwiając sytuację obojgu.

Obecnie powyższe teksty trącą przewrotnym tłumaczeniem wykorzystywania seksualnego kobiet. Niosą w sobie jednak ducha czasu, w którym powstała *Zasuwka*. Ducha rokoka. Fragonard zawarł w tym obrazie (i w innych) cechy etyki, a raczej antyetyki, tej roztańczonej, a raczej rozhulanej epoki. Rokoko narodziło się z buntu i w buncie zginęło. Jego wyróżniki dostarczają kolejnego klucza do zrozumienia sekretów dzieła.

Jak rozpętało się rokoko? Otóż w ostatniej fazie rządów Króla Słońce nastąpił wzrost niezadowolenia wśród wersalskich dworzan. Choć za młodu rozpusta nie była Ludwikowi XIV obca, na starość, jak na złość, władca zrobił się pruderyjny. Jego druga i ostatnia małżonka, markiza de Maintenon, dorównywała mu despotyzmem i bigoterią[14].

Wersal był jak złota klatka. Król napędził do niej wysoko urodzonych i postawionych obywateli, żeby mieć oko na ich

posunięcia. Niechże arystokraci wciągną się w dworskie rozgrywki i jak rasowi hazardziści nie myślą o niczym innym!

Za sprawą szacownej Madame w pałacu powiało klasztorem. Damy dworu miały oddawać się wszelkim praktykom religijnym, choć wcale nie było im do nich śpieszno. Zaznajamianie się z treścią książki *O wychowaniu młodzieży płci żeńskiej* arcybiskupa François Fénelona nie poszło w las. Według autora surowe klasztorne wychowanie dziewcząt było niewskazane, ponieważ kształtowało dewotki i hipokrytki.

Wersalskie więzienie zaczął rozsadzać wewnętrzny sprzeciw. Jego bramy otworzyła śmierć Ludwika XIV, po którym koronę przejął jego prawnuk, Ludwik XV, wówczas zaledwie pięcioletni pętak.

Do osiągnięcia przez niego pełnoletniości władzę we Francji sprawował zatem książę Filip Orleański. Za jego czasów zapanowały rozwiązłe klimaty, odpowiadające jego własnym poczynaniom. W takich właśnie, jakże sprzyjających warunkach, rozkwitła pierwsza faza rokoka, a panowanie Ludwika XV jeszcze umocniło to zjawisko.

Dotychczasowi mieszkańcy Wersalu odetchnęli, wyprowadzając się do swoich pałacyków i willi[15]. Filip Orleański przeniósł królewską siedzibę do Paryża i osiadł w Palais Royal. Wraz z Ludwikiem XIV swoje rządy zakończył sztywny, pompatyczny, barokowy w duchu dworski ceremoniał. Zapanowało swobodne życie towarzyskie[16].

„Świat pachnący potem kobiecym i perfumą prowadzącą z potem bój, świat czarnej muszki na policzku i pudrowanej peruczki na głowie. Świat kuszących szeptów flirtu i miłosnych jęków buduaru. Świat, w którym ciężkie akty heroizmu zostały wyparte przez ploteczkowe intryżki. Świat perlący się niczym różowy szampan”[17], to nowy rokokowy styl życia. Stworzony i dostępny

dla tych, którzy mogli sobie pozwolić na bywanie na balach nad bale, noszenie masek, kręcenie się w kółko z zasłoniętymi oczami w ciuciubabce, chadzanie od teatru do teatru (najlepiej wyłącznie na komedie), wreszcie na bycie aktorami w grach i gierkach miłosnych. To znaczy: dla uprzywilejowanych warstw społeczeństwa.

Prowadziły one życie buduarowe. Buduar, najważniejsze pomieszczenie w apartamencie pani domu, mieścił się między salonem a sypialnią. Dama spędzała w nim czas na szlifowaniu rozmaitych talentów. Sztuki gry na klawesynie i sztuki epistolograficznej. Sztuki konwersacji, kiedy przyjmowała gości. Wreszcie sztuki miłosnej, jeśli goście byli odpowiedni do wykonywania ćwiczeń tego rodzaju[18].

Buduary przejęły rolę salonów literackich. To stamtąd wychodziły nowe dekrety dotyczące wolnej miłości. Na ich mocy kobiety otrzymały takie samo prawo do wchodzenia w związki pozamałżeńskie, jak mężczyźni. Oczywiście bez przesadnego obnoszenia się, ponieważ skakać w bok należało z elegancją, nie po dyletancku. Towarzystwo przestało wytykać palcami panie, które pozwalały sobie na romanse. W hermetycznym środowisku niełatwo jest je ukrywać, zatem po co wzbudzać i odczuwać niesmak?[19]

Natomiast w buduarach nie postulowano zerwania z zawieraniem małżeństw, mimo zyskania na popularności swobodnych relacji. Kobiety nie protestowały także przeciwko nierówności w małżeńskich obowiązkach.

Tak czy inaczej towarzystwo, nie oglądając się za siebie, ruszyło w miłosny taniec. Tym samym odnalazło sposób na zerwanie z bezczynnością i danie upustu witalności. Młodzieńców wojsko nie nęciło. Wymagało zbyt wiele trudu, zbyt dużej karności, w zamian

dając za mało zaszczytów. Natomiast w romansowych przygodach można było wykazać się przenikliwością, odwagą, zręcznością, i to godną najwybitniejszego dyplomaty czy najznakomitszego polityka. A nawet zdobyć dzięki temu niemałą sławę. Dlatego gdy jedna część osiemnastowiecznej Francji zagłębiała się w nauce, filozofii, ekonomii, polityce, druga zagłębiała się w rozkoszach miłosnych. W nich zaspokajała ambicje, o nich dyskutowała i pisała[20].

Rokokowi kochankowie nie zwracali szczególnej uwagi na to, co jest grzechem, a co nim nie jest, ponieważ epoka miała wymiar laicki. Czarowi rokoka pozwolili się uwieść nawet niektórzy przedstawiciele duchowieństwa. Za dnia pełnili obowiązki, które nakazywał im ich stan, co odbijali sobie wieczorami i nocami. Spędzali je w rzeczonych pałacykach i willach, w których poszerzali wiedzę na temat korzystania z uroków życia[21].

W buduarowej filozofii często pojawiał się termin „kaprys", rokokowe hasło przewodnie, rozpościerające się od polityki po ornamentykę[22]. Dla tych, którzy kierowali się nim w swoim postępowaniu, miłość stanowiła przelotną wymianę dwóch kaprysów i zetknięcie dwóch naskórków[23]. Epokę określiło głośne zdanie: „Jedyną rzeczą coś wartą w miłości jest jej strona fizyczna"[24], wygłoszone przez Georges'a Louisa Leclerca, filozofa, a także przyrodnika i matematyka.

Zasuwka Fragonarda pulsuje takimi międzycielesnymi namiętnościami.

Podobne rozumowanie i postępowanie potępili romantycy, szalejący w imię potęgi uczuć, czy dziewiętnastowieczni purytanie[25]. Jednak potępienie ani jednych, ani drugich nie miałoby znaczenia dla dżentelmenów z rodu Don Juana oraz dam z domu i męża rokokowych[26]. Zwolenników miłości, a właściwie miłostek, pozbawionych cierpienia, wyrzeczeń i zazdrości.

Zazdrość stanowiła przejaw bycia nie na czasie i dowód popadnięcia w śmieszność. Jeżeli osoba z towarzystwa, mimo wszystko, pokochała głębiej, ukrywała to, prezentując światu maskę obojętności i cynizmu, żeby nie stracić twarzy.

Można było ją stracić również w niełatwej grze miłosnej. Co słabsze panny i panie wchodziły zatem do gry wyłącznie jako łupy (czyżby do ich grona należała kobieta z *Zasuwki*?). Silniejsze starały się wynieść ze związku z kochankiem zestaw korzyści, najlepiej powiększony. Pilnowały rozwoju sytuacji, żeby później nie zostać zgubioną.

Osiemnastowiecznemu kogucikowi nie wystarczało bowiem uwiedzenie. On musiał jeszcze doprowadzić upatrzoną kurkę do zguby. Przeliczne podniety, łatwość ich zaspokajania, zatapianie się w erotyzmie po łeb, po szyję, sprawiły, że poszukiwano nowych, mocniejszych wrażeń (czyżby takich właśnie łaknął mężczyzna z obrazu?). One czekały tam, gdzie okrucieństwo, tyrania, zdrada. Gra miłosna stawała się podstępna, makiaweliczna[27], o czym doskonale świadczą *Niebezpieczne związki*.

W nich intryga intrygę pogania. Prowadzone są walki międzypłciowe i wojny podjazdowe. Pojawia się słodycz zdobywania władzy w związku i gorycz jej stracenia. Wreszcie następuje pohańbienie i wypadnięcie ze społeczeństwa. Powieść po wydaniu zyskała status ówczesnego bestsellera. Nie zyskała jednak uznania policji, która skazała „rozwiązłą i nieobyczajną" publikację na zniszczenie[28].

Obyczajowość rokoka znalazła swoje wierne odbicie i w literaturze, i w malarstwie.

Podjęto walkę z bastionem klasycyzmu, wywodzącego się z antyku i renesansu, który stanowiła Akademia Malarstwa i Rzeźby. Za czasów Ludwika XIV władzę równą absolutnej

sprawował w niej Charles le Brun, pierwszy malarz Jego Królewskiej Mości. Narzucał artystom poglądy, których zwolennikiem sam pozostawał, twierdząc, że w malarstwie przewagę nad kolorem posiada rysunek. Dlatego, że pierwszy stanowi pożywkę dla oczu, zaś drugi pożywkę dla rozumu. A intelekt liczy się nade wszystko. Le Brun uważał także, że sztuka powinna poprawiać naturę, zachowując właściwe sobie wyrafinowanie.

Taki twardy klasycyzm, który zrywał z naturą i z efektami kolorystycznymi dla wykoncypowanych i wypracowanych standardów, doprowadził do sztywności, monochromatyczności i monotonii obrazów.

Nie dziwota, że wybuchł jeden z licznych sporów na temat, czy w malarstwie pierwsze skrzypce powinien grać rysunek, czy jednak kolor. Zwolenników pierwszego rozwiązania nazwano poussinistami, od Nicolasa Poussina, malarza, który widzów koił harmonią. Uzyskiwał ją dzięki głównemu budowniczemu kompozycji, mianowicie układnej linii. Stronników drugiej opcji określano jako rubensistów, od Petera Paula Rubensa, porywającego oglądaczy szalejącą barwą. Rubensiści złośliwie powtarzali za swoim mistrzem, że kolor ma się tak do rysunku, jak poezja do wierszoklectwa. Opowiadali się za swobodą twórczą. Postulowali wyjście artystów poza kompozycje historyczne, religijne, mitologiczne[29]. Pragnęli, żeby malarze nawiązywali do współczesnego życia, zamiast co i rusz sięgać do lamusa. Ponadto wytykali, że malarstwo służy wyłącznie królowi i kościołowi[30].

Ich sprzeciw przyniósł skutek. W malarstwie rokokowym, w ślad za wytycznymi płynącymi z buduaru, co chwila pojawiały się sceny rodzajowe, pasterskie, miłosne. Do pawlacza odłożono malarstwo historyczne. Zamiast portretu reprezentacyjnego preferowano

portret wytworny. Artyści często tworzyli miniatury portretowe[31], stosowne do wywieszenia na ścianach domku dla lalek, jakim był rokokowy apartament.

Zmiany w sztuce były możliwe również dlatego, że król przestał piastować funkcję wyłącznego mecenasa artystów. Zamówienia, które odzwierciedlały stan ich własnego ducha i ducha epoki, składały malarzom zamożne warstwy społeczne.

Sceny w malarstwie odwoływały się do rokokowych wizji słodkiego miłego życia. Życia, które nie zna cierpkiego smaku smutku, biedy, starości, śmierci. Na obrazach z uradowanymi puttami, zwiewnymi nimfami, beztroskimi pasterzami pląsały całkiem współczesne, pełne uroku damy i nieustępujący im dżentelmeni. O twarzach bladych i gładkich jak masa marcepanowa, we fryzurach przypominających kłębki waty cukrowej, w strojach w odcieniach owocowych galaretek, pod niebem osnutym lukrem obłoków.

Pląsali, ponieważ nawet w domowym zaciszu dama nie stawiała zwyczajnych kroków, a podbiegała niczym tancerka, na dodatek w pantofelkach podobnych do baletowych. Miała ona równie umiejętnego i wyfiokowanego tancerza do pary. Sceniczne ruchy obowiązywały nawet w buduarze[32], co znamy z obrazu Fragonarda.

W rokokowym malarstwie lekkość nieraz podkreślała pełna świetlistości i subtelności pastelowa kolorystyka. Ona obracała się w jednym kręgu ze zmysłowością, finezją, sentymentalizmem, które liczyły się wtedy w sztuce[33].

W scenach mitologicznych skazano na niewidoczność jedne bóstwa, żeby uwidocznić inne. Zeus, Hera, Atena, Ares okazali się zbyt poważni, zbyt pompatyczni według ówczesnych standardów. Za to Afrodyta zyskała status wzorca![34] Przecież gdy nachodził ją

miłosny kaprys, nie oglądała się na nikogo i na nic. Chociaż miłość człowiek rokoka traktował lekko, to jednak wciąż jako dar niebios. Patetyczny Eros z pochodnią, która rozpala uczucia, zamienił się w skrzydlatego Amora, a właściwie w Kupidyna, z kompletem zatrutych strzał. Na kogo wypadnie, na tego bęc! Na obrazach pojawiła się także wesoła kompania satyrów i bachantek[35].

Uszczypliwe podsumowanie takiej twórczości wyszło spod pióra Goethego, zdeklarowanego wielbiciela klasycyzmu. „Aż trudno mi wyrazić, jak bardzo są mi nienawistni ci malarze uszminkowanych lalek, którzy stosując teatralne gesty, kłamliwe barwy i bogate stroje, zyskali sobie względy kobiecych oczu”[36], kręcił nosem.

A zyskali je trzej mistrzowie rokoka: Jean-Antoine Watteau, François Boucher i rzeczony Fragonard. Pierwszy tworzył obrazy o charakterze sielskim, drugi o charakterze seksualnym, a trzeci łączył oba.

Specyfika jego twórczości podsuwa nam następny klucz ułatwiający rozwiązanie tajemnicy *Zasuwki*.

Dla urodzonego w latach trzydziestych XVIII wieku Fragonarda rodzice przewidzieli karierę kancelisty, stąd jako nastolatek wprawiał się u jednego z notariuszy w Paryżu. Długo tych wprawek nie pociągnął, wolał chwycić za pędzel. Posługiwania się nim uczył go nie byle kto, bo wymieniony Boucher. Oraz Jean Chardin.

Jako że za najlepszą formę nauki uznawano kopiowanie, Fragonard z zapałem kopiował dzieła malarzy francuskich, flamandzkich, holenderskich, włoskich, hiszpańskich. Tym sposobem doskonalił kompozycję i technikę, a także, co nie mniej istotne, wyrabiał sobie artystyczny smak.

Zaowocowało także wzorowanie się na malarzach najnowszych. Od Watteau przejął aspekty tematyczne i techniczne – analogicznie

malował sceny zabaw, sceny pasterskie, sceny randkowe i równie chętnie zabawiał się kolorem. Od Bouchera zaczerpnął tematykę mitologiczną, upodobanie do dekoracyjności, erotyzm przedstawień.

Z tym, że Fragonard nikogo nie małpował bezkrytycznie i bezrozumnie, a czerpał, pracując na rachunek własnego stylu. Według Waldemara Łysiaka w pędzlu malarza skupiło się to, co u Watteau i Bouchera rokokowe najbardziej[37].

Artysta nie malował roznegliżowanych, starannie upozowanych bogiń i boginek, jak Boucher. Dla niego liczył się efekt przypadkowości ujęcia, o czym świadczy nie tylko *Zasuwka*.

Poderwana w górę sukienka huśtającej się kobiety. Skradziony z cudzych ust pocałunek. Ukradkowa pieszczota dłoni z dłonią. Wyzywające spojrzenie prostytutki. Wyciągany z szafy kochanek. Swawolna garderoba, odkrywająca we śnie to, co się ukrywa[38]. Szalejąca z pieskiem półnaga Lolita. A mówiąc dokładniej i dosadniej: masturbująca się za pomocą jego kity. Fragonard przekazywał frywolną atmosferę rokoka takimi przedstawieniami.

Widz, kiedy podgląda je przez dziurkę od klucza razem z malarzem, dostaje zawsze obfitą porcję dla zmysłów i wyobraźni, nawet z deserem. Malarz umiejętnie posługiwał się dwuznacznościami i aluzjami, co cechowało libertyński sposób wypowiedzi[39]. Dlatego potrafił zbudować nacechowaną seksualnie scenę „bez pokazywania penisa świdrującego waginę i bez figlujących akrobatycznie golasów”[40], jak określił jego działanie Łysiak.

Sprawdziło się to i w przypadku *Zasuwki*.

Olej, pastel, gwasz, akwarela, sangwina, tusz. Fragonard znał i stosował każdą z tych technik[41]. „Gdybym musiał, malowałbym nawet własną dupą”[42], oznajmił, nie pozostawiając wątpliwości, jak daleko sięga jego miłość do malarstwa.

Zdolniacha Fragonard zapewnił sobie protekcję Madame du Barry, faworyty Ludwika XV, dla której wykonał serię dzieł o tematyce – a jakże – miłosnej[43]. Liczni kolekcjonerzy z aprobatą kiwali głowami nad wszechstronnością, sugestywnością i śmiałością ujęć, biegłością techniczną, w tym wyczuciem kolorystycznym, artysty[44].

Fragonard miał do koloru nie tylko oko, ale i ucho. Jeżeli przełożyć jego wirtuozerię kolorystyczną na dźwięki, w *Zasuwce* głośno, choć ciepło i miękko, wybrzmiewa namiętność. Wygrywają ją szkarłat baldachimu i złoto poświaty wokół uścisku kochanków. Czystym wysokim dźwiękiem dają się słyszeć biele strojów i pościeli, zneutralizowane szarym cieniowaniem dla przyjemniejszego odbioru. Całość tonuje cięższy, niższy odgłos kasztanowego półmroku.

Jean Montague Massengale, autor monografii artysty, nazwał go „jednym z najbardziej oryginalnych i dźwięcznych, pobrzmiewających Mozartem kolorystów w całych dziejach malarstwa”[45].

Z repertuaru Mozarta i do całej twórczości Fragonarda, i do samej *Zasuwki* pasuje zwłaszcza *Eine kleine Nachtmusik* (dosłownie *Mała nocna muzyka*). Termin *Nachtmusik* odwołuje się do serenady, w pierwotnym znaczeniu wieczornej pieśni wyśpiewywanej dla ukochanej przez zalotnika. Od XVIII wieku serenadę rozumiano już jako utwór kameralny. Grywano ją wieczorową porą ku uciesze towarzystwa zgromadzonego w parku czy ogrodzie. Słuchanie muzyki na świeżym powietrzu zyskało popularność zwłaszcza w Wiedniu[46].

Mozart napisał *Eine kleine Nachtmusik* w tymże mieście, w 1787 roku, jako wytchnienie w trakcie pracy nad operą *Don Giovanni*[47]. Chociaż jego serenada została przewidziana na dwoje skrzypiec,

altówkę, wiolonczelę i kontrabas, najczęściej wykonywana jest przez orkiestrę smyczkową[48].

To żywa i lekka, swobodna i energiczna melodia, kojarząca się z przypuszczalną pogonią kochanka za kochanką po sypialni (której efektem jest rozgardiasz z krzesłem, wazonem, kwiatami). Zaś *Rondo Allegro* w jej finale stanowi finał takiej pogoni – myśliwy przyśpiesza, żeby ostatecznie dopaść ofiarę. Nagły epizod molowy podpowiada wyobraźni schwytanie kobiety, dopchnięcie zasuwki w drzwiach do końca. Połączenie podekscytowania z zaniepokojeniem, które wybrzmiewa w zakończeniu melodii, doskonale pasuje do niejednoznaczności obrazu.

Zasuwka pochodzi ze schyłkowego okresu twórczości malarza. Pracując nad nią, stworzył twórczą hybrydę. Rokokowego roztańczenia nie przerwał, miłosnej gorączki nie ostudził, dwuznacznych aluzji nie pominął. Natomiast w porównaniu z innymi dziełami uwypuklił realizm przedstawienia, uczynił tło bardziej oszczędnym, ograniczył i przyciemnił paletę, a także wygładził powierzchnię płótna. Pragnął bowiem doszusować do neoklasycyzmu[49].

Stylistyka ta towarzyszyła rokoku na ostatnich prostych, prawem następowania po sobie okresów ze sobą kontrastujących. Jako pierwsi neoklasycyzmem zachłysnęli się archeolodzy badający ruiny Pompejów i Herkulanum, razem z historykami i teoretykami. Ich zachwyt zaczęli podzielać artyści i krytycy.

Neoklasyczni malarze, tak jak malarze renesansowi, wzięli na tapetę antyk grecko-rzymski, w miejsce wzorców hedonistycznych podstawiając wzorce moralistyczne, patriotyczne, heroiczne[50]. Dzieła tego typu charakteryzowała dominująca rola rysunku, symetryczna i harmonijna budowa.

Fragonard namalował *Zasuwkę* po powrocie z drugiej podróży do Włoch, którą odbył w 1774 roku. Zapewne dlatego wdrożył na obrazie renesansowe techniki spod pędzla Leonarda da Vinci, czyli wspomniane sfumato i chiaroscuro. Dołożył inspirację malarstwem holenderskim, w tym Rembrandta, w dziełach którego niezwykle istotną rolę odgrywał światłocień[51]. Podobnie działo się wcześniej u Włocha Caravaggia.

Jakby tego pomieszania było mało, *Zasuwka* pozostaje prekursorska wobec romantyzmu[52], stylu o równie wybujałej uczuciowości i silnej roli barwy, jak kompozycja Fragonarda.

Powstała na zamówienie markiza Louisa-Gabriela de Véri, równocześnie z innym obrazem, *Adoracją pasterzy*. Oba mają identyczny format, namalowane są przy użyciu identycznej palety i identycznie miękko. *Zasuwka* stanowi bowiem dla *Adoracji* obraz do pary, czyli *pendant*. I jak to w parze bywa, współtworzące ją elementy się uzupełniają.

Adoracja przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem na rękach, oświetlonych boskim światłem, odbierających hołd od pasterzy. Daniel Arasse, historyk sztuki, stwierdził, że obie kompozycje ukazują przykłady miłosnej potęgi w wymiarze fizycznym i duchowym, dla wzajemnego dopełnienia. Jacques Thuillier, inny francuski historyk sztuki, uznał jednak, że dzieła powstały dla skontrastowania. Mianowicie *profanum* z *sacrum*, ludzkiego grzechu z boskim odkupieniem[53]. Według wiary chrześcijańskiej bowiem boska miłość do człowieka sprowadziła na świat Chrystusa odkupiciela. W takim rozumieniu *Zasuwka* nawiązuje do pierwszego i znamiennego w skutki grzechu, do pokusy, której ulegli Ewa i Adam, sięgając po zabronione i zatrzaskując sobie drzwi do dalszego życia w raju.

W szerszym znaczeniu namiętna kompozycja Fragonarda ilustruje pragnienie, żeby mieć kogoś albo coś teraz, zaraz, natychmiast, za wszelką cenę. A także każdą pokusę, każdą walkę z nią, która przynosi nie więcej niż... uległość[54].

Czy *Zasuwka* jest sceną wyjętą z rozpustnego repertuaru rokoka, czy moralizującą po neoklasycznemu? Nie da się jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, nawet z całym pękiem kluczy pozwalających zrozumieć obraz. Taki to już przechera z tego Fragonarda i nic nie poradzimy. Zapewne zabawił się z zamawiającym, tworząc do świętego obrazu *pendant* na ulubioną modłę.

Po rewolucji 1789 roku zbyt wiele się już nie pobawił. Gilles Néret, historyk sztuki, dostrzegł w rokoku wymiar katastroficzny. Według niego tańczono wtedy na krawędzi, ponieważ społeczeństwo zmierzało w atmosferze przepychu ku katastrofie[55]. Styl powstał w obrębie pojedynczej bogatej warstwy społecznej, która nie prezentowała zbyt wysokiego morale. Ucisku innych ludzi wolała nie dostrzegać. Korzystała, z czego tylko mogła, kierując się maksymą, że nie wiadomo, czy świat potrwa jeszcze dwa tygodnie. Francuscy historycy zajęli stanowisko, że na szaleństwo rokoka było odpowiedzią szaleństwo Wielkiej Rewolucji, wskutek którego zginęły przecież tysiące ludzi[56].

Fragonard przeżył upadek monarchii i dotrwał do początków Cesarstwa[57]. Anatole France, tworząc niemal sto lat później sylwetkę malarza w jednej ze swoich powieści, ubolewał, że głowa tego zbereźnika i libertyna nie poszła pod gilotynę[58].

Za panowania starego reżimu Fragonard namalował ponad pół tysiąca obrazów. W porewolucyjnych czasach rzadko kiedy sięgał po pędzel. Nie potrafił w pełni dostosować się do nowych wzorców estetycznych i tracił ostatnich klientów. Pomocną dłoń wyciągnął

do niego wówczas Jacques-Louis David, sztandarowy malarz nowej ery, który dzięki poparciu dla republiki miał swoje chody. Usadził Fragonarda w zarządzie Muzeum Luwru[59].

Malarz zmarł w 1806 roku. Śmierć miał zaskakująco słodką – w chwilę po powrocie z lodami z cukierni[60]. Tymi lodami się przejadł...[61]

Rokoko, łącznie z wizualnymi pamiątkami po Fragonardzie, przetrwało w kulturze. Początkowo przeobraziło się w romantyczny sentymentalizm. Później stało się punktem referencyjnym. Francuzi wciąż patrzą na rokokowe przyjemności przez pryzmat dzieł Fragonarda i *Niebezpiecznych związków* de Laclos. Z utęsknieniem[62].

Malarstwo artysty inspirowało i inspiruje po dzień dzisiejszy na wiele sposobów. Z fascynacji *Zasuwką* powstały perfumy, które można powąchać i zakupić w Luwrze (a także poprzez dystrybucję internetową). Stworzyła je francuska luksusowa marka zapachowa L'Officine Universelle Buly 1803, która chwali się ponaddwustuletnią tradycją. W asortymencie ma zapachy będące odczytaniem arcydzieł dokonanym przez ośmiu perfumiarzy. Najczulszych z najczulszych nosów. Każdy perfumiarz, którego marka zaprosiła do współpracy, spędził czas w muzeum z wybranym obrazem. Następnie dostał zadanie stworzenia kompozycji zapachowej, która umożliwiłaby odwiedzającemu Luwr rozpylenie na sobie arcydzieła sztuki. Ot, żeby mieć je blisko, kiedy tylko się zapragnie. Ponadto możliwe jest wzięcie kąpieli w obrazie, ponieważ wyprodukowano zapachowe mydła. A świece i dyfuzory pozwalają wypachnić sztuką własne cztery kąty.

Perfumiarka Delphine Lebeau, współpracująca wcześniej z domami Fendi, Esprit i Yves Rocher, zajęła się zapachową interpretacją *Zasuwki*. Przyznała, że zdecydowała się

na kompozycję, którą podziwiała od lat. Na jej wyborze zaważył uniwersalizm pożądania i miłości. Wyzwanie, żeby przetworzyć widzialne płótno w niewidzialny zapach, uznała za ekscytujące, zabawne i dające pole do popisu wyobraźni. Na oglądaniu *Zasuwki*, ale i na badaniu analiz i interpretacji obrazu, spędziła długie godziny. Dzięki temu poznała takie jego aspekty, z których wcześniej nie zdawała sobie sprawy. Postanowiła utrzymać równowagę pomiędzy napięciem erotycznym, które emanuje z kompozycji, a miękkością, przywoływaną przez miłe w dotyku tkaniny. W rezultacie zdecydowała się na podwójną intensywność: lilię i piżmo[63]. Uderzający i odurzający słodyczą kwiat lilii jest zarówno symbolem dziewictwa, jak i pożądania czy płodności. Ciężkie, zmysłowe, zwierzęce piżmo, uważane za afrodyzjak, odwołuje się do dwóch ostatnich. Perfumiarka połączyła obie nuty zapachowe z miękkim akordem kasztanu i jabłka, nawiązując również do zakazanego owocu[64] wymalowanego przez Fragonarda dla jego Adama i Ewy. W ten sposób powstał zapach *Le Verrou de Fragonard*, zamknięty w identycznym flakonie jak cała seria pachnąca arcydziełami. Białym i eleganckim, z etykietą obramowaną pojedynczą czarną i podwójną bordową linią, zakręcanym srebrzystym metalowym korkiem z wygrawerowanym wokół niego ornamentem roślinnym. Przywodzącym na myśl butelki, które mieściły starodawne mikstury.

Z kolei jedna z perfumerii w rodzinnym mieście Fragonarda, Grasse, ochrzciła się nazwiskiem malarza.

Za jego życia Grasse stanowiło centrum krajowego przemysłu perfumeryjnego, choć rzeczoną perfumerię założył dopiero przed I wojną światową Eugène Fuchs. Do jej rozwoju szczególnie przyczynił się Jean-François Costa, po godzinach kolekcjoner sztuki,

który zgromadził także zabytkowe przedmioty związane z perfumami.

Metalowy flakon z flagowym zapachem *Fragonard* lśni złotem. Producent określił go jako elegancki, klasyczny, mocny i zdecydowany[65]. Opis kusi promiennością i kwiatowymi nutami ze znakomitego bukietu bieli: jaśminu, lilii i kapryfolium. Poleca używać zapachu wiosną i latem[66]. Cóż, rokoko nie uznawało ani posępnej jesieni, ani wychładzającej zmysły zimy...

Pierre Rosenberg swój artykuł o Fragonardzie, opublikowany w czasopiśmie artystycznym „FMR" w 1987 roku, zatytułował, korzystając z gry słów: *Flagrant, Fragrant, Fragonard* [Skandalizujący, Wonny, Fragonard][67]. Trafił w sedno.

Czyż trzeba dodawać więcej?

Rozdział III

Rembrandt van Rijn, *Łoże francuskie*, 1646 r.

RUBASZNY REALIZM. *Łoże francuskie* Rembrandta

Żeby zaprezentować kolejną figurę miłosnego tańca, artysta zaprasza pod obszerny baldachim. Opadający fałdami, rozpostarty na słupkach na boki odsłania widok na scenę łóżkową. Widz uzyskuje wrażenie, że wkracza w głąb przedstawienia, dzięki sposobowi ujęcia łoża i ciał, które ugniatają je beztrosko.

Rembrandt sprytnie zastosował bowiem perspektywę boczną. Dzięki niej sprawił, że ograniczony obszar grafiki nabrał przestrzenności. Umieszczenie punktu zbiegu na kochankach skupia wzrok prosto na nich. Kontrastowanie długich posuwistych kresek

na ścianie w tle z coraz krótszymi krzyżującymi się kreskami na baldachimie, pościeli i sylwetkach podkreśla proporcje cieniowanych elementów.

Widz wpada zatem w zastawioną na niego sieć linii. Prosto w objęcia pary z *Łoża francuskiego*. Pary ujętej zgodnie, wyginającymi się razem z ciałami, zaokrąglonymi konturami. One zarysowują sedno przysadzistych kształtów. Przestrzenie bieli, śmiało wyzierające spomiędzy linii, które cieniują sylwetki, jeszcze akcentują wypukłości. Ciała wydają się równie obfite i miękkie, jak hojnie wypchana poduszka, oparta o wezgłowie.

Erotyzm na Zachodzie, zarówno w sztuce dawnej, jak i we współczesnej kulturze masowej, został zarezerwowany dla pań i panów zrobionych na bóstwa wedle z góry określonych kanonów urody i mody. Zmitologizowane i odczłowieczone Afrodyty i Adonisowie wykluczyli ze sfery widzialności mniej „doskonałe" i „doskonałych" od siebie.

Rembrandt niniejszemu schematowi przeciwstawił się w roku pańskim 1646, manifestując ciałopozytywność i sekspozytywność dubeltowo, i to na długo, zanim stały się popularne. Kochankowie z jego grafiki pozostają w pełni ludzcy, po ziemsku okrągli, przyłapani w równie przyziemnych koszulinach. Odsłaniają one a to rąbek pośladka, a to krótką i tłustą nóżkę. Erotyzm nie został ukryty pod pozorem sceny mitologicznej lub religijnej ani po pokątnych zakątkach przybytku rozkoszy. Oto seksualność bezpośrednia i udomowiona.

Zdaniem Rolanda Barthesa, autora *Fragmentów dyskursu miłosnego*, pisarza i krytyka literackiego, rozkosz wcale nie wiąże się z dotarciem do skraju, za którym zaczyna się brak. Spełnienie przychodzi bowiem wtedy, kiedy wytworzony zostanie nadmiar[1].

Rembrandt ukazał figurę obopólnego nadmiaru, obopólnego spełnienia.

Rozwarte, zgięte w kolanach nogi kochanki oplatają biodra kochanka. Przypominają wnyki, w które został złapany. On, klęcząc odwrócony tyłem, opiera się pięściami o łóżko, ugniatając nimi miękki materac. Pozycja, jaką przybiera, wyraża ruch. Ruch, którym jedno ciało drąży drugie w zamkniętym obiegu miłości.

Zagięcia na męskiej koszuli wyznaczają cienkie i długie linie. Niektóre z nich mogłyby być torami, po których biegły kobiece ręce, ponieważ i one wydają się ruchliwe. Kochanka pragnie poczuć kochanka jeszcze bardziej, jeszcze mocniej, więc przyciąga go do siebie. Przytrzymując miłośnika w talii, ma szansę i ochotę pokierować częstotliwością i głębokością jego pchnięć. Na pulchnej kobiecej twarzy rysuje się uśmieszek niemałego zadowolenia. Stopy obojga zakopane są w fałdach prześcieradła. Pościel kotłuje się razem z parą.

Artyście udało się uzyskać efekt przełożenia rzeczywistości bezpośrednio na kompozycję. Zupełnie jakby zamiast przemyślanej grafiki wykonał luźny szkic. Zaplótł sieć linii swobodnie, żeby nie zgubić tego, co najistotniejsze w utrwalonej scenie. Witalności.

Rembrandt w jednym z listów wspomniał o obserwowaniu „największego i najbardziej naturalnego poruszenia”[2]. Interpretatorzy jego twórczości mieli niezłą zagwozdkę z tym stwierdzeniem. Dlatego że takie poruszenie może być zarówno zewnętrzne, czyli dotyczyć ruchów ciała, jak i wewnętrzne, czyli dotyczyć odruchów duszy. One odbijają się, na przykład, na przejętej twarzy. Dyskusja wokół korespondencji Rembrandta przyniosła jednak jeszcze inny wniosek. Mianowicie, że twórca miał na myśli przeżycia wewnętrzne wyrażane w zewnętrznym ruchu[3].

Zasugerowane w *Łożu francuskim* gesty pokazują, że między kochankami nie buzuje napięcie wynikające z podstępu czy ataku. Po prostu dali się ponieść, w tym dobremu nastrojowi. Splecenie ciał sugeruje bliskość. Zwierzęca naturalność obojga wskazuje, że nie czują skrępowania sobą ani sytuacją. W swoim towarzystwie doświadczają wolności. Spomiędzy linii, które określają postaci i ich ruchy, zdaje się rozbrzmiewać głośny śmiech. Żywiołowy, bo żywiołowe są ciała. Bo żywiołowa jest rozkosz, która spełnia pragnienia.

Grafika stanowi przykład wyrażenia wypowiedzi miłosnej z „iście plebejuszowską siłą”[4], która oddziałuje na odbiorcę „przez sam swój rubaszny realizm”[5]. Autor znanej i uznanej *Lekcji anatomii doktora Tulpa* udziela lekcji seksu bez zahamowań i bez ograniczeń. Otwartego i swawolnego.

Seksu bliskiego naturze. Identyczną pozycję seksualną jak w *Łożu francuskim* ukazał w grafice *Mnich na polu kukurydzy*. Przedstawił na niej uniesienia męsko-damskie, duchowo-świeckie pośród łanów pól, ze żniwiarzem w tle. Tę kompozycję potraktował jeszcze bardziej oszczędnie i swobodnie. Najwięcej uwagi poświęcił pierwszoplanowej parze. Otaczające ją łany kukurydzy i żniwiarza przedstawił zaledwie w zarysach, posługując się długimi zamaszystymi kreskami.

Co ciekawe, w *Łożu* Rembrandt najwyraźniej nie potrafił się zdecydować, czy dłoń kochanki powinna swobodnie spoczywać na podłożu, jak w *Mnichu*, czy obejmować partnera w pasie. Ukazał ją bowiem w obu konfiguracjach, podwojoną, jakby ruch nastąpił po ruchu, decyzja po decyzji. Nie potraktował tego powielenia jak błędu, skoro go nie usunął.

Zapewne *Mnich* jest odpowiedzią na pytanie, dlaczego kochankowie z *Łoża* bardziej pasują do naturalnego niż

do wyrafinowanego otoczenia.

Jednak Rembrandt pragnął zaznaczyć w pościelowym dziele status materialny. Wskazuje nań ozdobne łoże, zatknięty na jego stelażu kapelusz z wielgachnym piórem, nakrycie stolika haftowanym obrusem, zastawa w postaci tacy i kielicha.

Czyżby para dopiero co skończyła zakrapianą kolację? Hedonizm pełną gębą! Według współczesnego filozofa Michela Onfraya, propagującego hedonizm właśnie, „każdy człowiek powinien «wydać swe życie» na pastwę «anioła hedonizmu», by «Tanatos, kiedy już przyjdzie czas jego triumfu, mógł do swojej sakwy zabrać jedynie szczątki ciała, które spaliło się aż do ostatniej iskry»”[6].

Rembrandt miał o tym niemałe pojęcie. Scena na jego grafice ukazuje popęd życia. Jego tętniący puls artysta zamienił w puls linii, przez które hojnie przepuścił światło.

Może w dalszej, niewidocznej części sypialni znajduje się okno, przez które przebija księżycowa poświata? Światło przesuwa się od bieli ściany w prawym górnym rogu na drugą stronę, po górną, lekko zakreskowaną część pilastra. Rozjaśnia stołowy blat. Migocze na kielichu i tacy. Rzuca błyski spomiędzy gęstej przędzy linii na baldachimie. Aż w końcu śmiało rozkłada się z kochankami w łożu. Rozrzedzenie kresek na pościeli i postaciach sprawia, że również z nich emanuje niemały blask.

Z kolei wrażenie półmroku wywołuje istne mrowie kresek na baldachimie i ścianie. W przypadku tła również następuje zróżnicowanie długości, gęstości, stopnia natężenia linii. Występują różne odcienie szarości. Tło wydaje się zatem nieco rozmyte w porównaniu z pierwszoplanową sceną. Jakby cienie przesuwały się po ścianie, raz się tłocząc, raz ustępując sobie miejsca, zmiennie, w istnych mirażach.

Nawiasem mówiąc, żadne linie na tej grafice nie wykazują ostrości godnej brzytwy. Wrażenie delikatności powstało za sprawką użytej techniki akwaforty. Pozwala ona uzyskać miękkie i swobodne kreski, a także bogactwo efektów światłocieniowych. Czyli wszystko to, co artysta osiągnął w *Łożu francuskim*, nawet z nawiązką, konwertując seksualną naturę w uporządkowaną grafikę.

W jaki sposób wykonuje się akwafortę? Najpierw artysta podgrzewa płytę cynkową bądź miedzianą (Rembrandt korzystał z miedzianych). Przygotowaną płytę pokrywa cienką warstwą kwasoodpornego werniksu sporządzonego z mieszaniny wosku, asfaltu i żywicy. Następnie wykonuje na niej rysunek, posługując się stalową igłą, która zagłębia się w powierzchnię płyty i tym samym odsłania metal[7]. Linie tworzą na powierzchni metalu rowki[8]. Płytę z wydrapanym rysunkiem akwaforcista umieszcza w kadzi z kwasem azotowym bądź chlorkiem żelazowym[9], zaś te wytrawiają w metalu uprzednio wykonane wgłębienia[10]. Dla pogłębienia linii powtarza proces trawienia[11]. Te głębsze przyjmą więcej farby, więc pozostawią na odbitce ciemniejsze ślady[12]. Twórca może zatem dowolnie zmieniać natężenie odcienia kresek w różnych partiach dzieła.

Co jednak ma zrobić, jeśli zechce pogłębić je w jednej jedynej części kompozycji, a równocześnie zachować efekty uzyskane gdzie indziej? Wystarczy, że zabezpieczy ukończone fragmenty wytrawianej po raz kolejny płytki kwasoodpornym werniksem. Dopiero po ostatnim zanurzeniu w kwasie artysta na dobre usuwa werniks[13].

I przechodzi do kolejnego etapu w grze o udaną grafikę. Wałkiem albo tamponami wciera w płytę farbę drukarską. Następnie wyciera płytę do czysta, nie licząc rowków z farbą. Kładzie na niej zwilżony

arkusz papieru i przepuszcza całość przez wałki prasy drukarskiej wklęsłodrukowej. Na kartce odbija się farba z zagłębień w płycie, a tym samym powstaje lustrzane odbicie oryginału[14]. A że przez odpryski werniksu przenika kwas azotowy, nadaje tłu charakterystyczną miękkość, zaś grafika nabiera cech malarstwa[15]. Gotowe!

W książce *Rembrandt, książę malarzy*, fabule bazującej na biografii artysty, David de Jong pisze, że artysta poznał sztukę trawienia kwasami od Pietera Lastmana, w którego pracowni terminował za młodu[16]. „Owa technika była jak gdyby stworzona dla młodzieńca obdarzonego pewną ręką, bystrym okiem i żywą wyobraźnią. To, co odzwierciedlało się na siatkówce jego oka, kreślił od niechcenia na powleczonej woskiem płycie. Ostra igła rytownicza była posłuszna każdemu naciśnięciu jego palców”[17], zachwyca się narrator powieści, żydowski medyk, model i przyjaciel twórcy.

W miarę upływu lat Rembrandt rozwijał nabytą umiejętność. I to jeszcze jak rozwijał! Chociaż pozostaje najbardziej znany jako malarz, wybitnie zasłużył się również w dziedzinie grafiki, której wcale nie traktował po macoszemu.

Pierwsze próby podjął równolegle z malowaniem, czyli około 1626 roku[18]. W jego twórczości graficznej przewijają się te same, co na obrazach tematy, mianowicie sceny mitologiczne i biblijne, portrety i autoportrety. Jednak wykonywał tą techniką także prace, które były bardziej na luzie. W nich bez ceremonii korzystał z „bystrego oka”, czyli wyostrzonego zmysłu obserwacji. Należą do nich pejzaże, sceny rodzajowe, portrety przeróżnych typów postaci[19]. W tym ludzi z marginesu i ludzi drogi, a więc szczurołapów, pseudomedyków, złodziei, włóczęgów, żebraków. W Holandii, która szczyciła się znakomitą organizacją życia

społecznego – od rodziny, poprzez sąsiedztwo, miasto, aż po kraj – osoby bez stałego punktu zaczepienia wprowadzały w ustalonym porządku nader niechciany zamęt[20]. Traktowano je zatem z jeszcze większą niechęcią niż gdzie indziej. Natomiast Rembrandt uważał, że każdemu należy się pochylenie nad nim z uwagą – i ujmował je w portretach z ładunkiem psychologicznym.

Jakikolwiek jednak motyw czy typ obierał, rytował płytę z godną pozazdroszczenia swobodą. Komponował znakomicie, wykazywał się świetnym wyczuciem perspektywy. Przenikliwość obserwacji łączył z ekspresyjnością jej oddania.

Tworzył z precyzją niezwykłą jak na swoje czasy i możliwości, jakie dawały[21]. W akwaforcie pragnął uzyskać efekty, których nie osiągnąłby w malarstwie czy rysunku – ze względu na ich specyfikę techniczną[22].

Równie doskonale, jak prowadzenie kreski, opanował technologię. Nie obawiał się eksperymentów, raz po raz rozwiązując zagadkę stosunku płaszczyzn jasnych do zacienionych[23]. „– Jest wszędzie i zawsze na skraju, na pograniczu między jasnością i mrokiem: *clair-obscur*. Rembrandt potrafi równocześnie patrzeć w dwóch przeciwległych kierunkach. Taki mieszkaniec pogranicza ma największe dane, by stać się geniuszem, jeśli tylko umie lawirować pomiędzy stylem i naturą – niejako tańczyć wśród mieczów i nie pokaleczyć się”[24], podsumowuje jego skłonności i zdolności narrator z książki de Jonga.

I znów, toczka w toczkę jak w malarstwie, w grafice Rembrandt zasłynął z efektów światłocieniowych. Z uzyskania mistycznego wrażenia ciemności pałającej blaskiem. Nie bez przyczyny romantycy zachwycali się nim jako wielkim czarodziejem światłocienia[25]. Akurat światło i cień tańczyły tak, jak Rembrandt im zagrał. Z czasem uniezależnił je od warunków naturalnych

i absolutnie podporządkowywał efektom, które pragnął osiągnąć w kompozycji.

Dzięki łatwym do powielenia grafikom edukował swoich uczniów, ale także napełniał monetami swoją kiesę[26]; zdarzało się, że uzyskiwały wyższe ceny od jego obrazów. Najbardziej znany przypadek to *Rycina stuguldenowa* (ok. 1643–1649), akwaforta z Chrystusem uzdrawiającym chorych, która pobiła sprzedażowy rekord.

Liczne kompozycje religijne Rembrandta, przeznaczone do osobistej dewocji, cieszyły się niemałą popularnością wśród kalwinów. Uważali je za celnie ujmujące treść Biblii i traktowali jako zacne uzupełnienie świętej lektury[27].

Sztukę graficzną Holendra podziwiano i naśladowano jeszcze za jego życia[28]. Wiele lat później wciąż spotyka się z uznaniem. Pracami z tej dziedziny inspirowały się całe pokolenia i takie osobistości jak Francisco de Goya i Pablo Picasso.

Miedziane płyty, na których Rembrandt wykonywał grafiki, czyli ich matryce, po jego śmierci przepadły jak kamień w wodę. Na wieki, ale na szczęście nie na wieki wieków. Odnalazł je i odrestaurował Armand Durand, dziewiętnastowieczny rytownik i grafik, przy wsparciu dyrektora Luwru Georges'a Duplessisa. Durand opracował własne metody naprawcze, właściwie w latach 1865–1867 dokonał cudu, żeby odtworzyć i zakonserwować zabrudzone i podrapane tabliczki. Następnie wykonał odbitki na papierze czerpanym, bardzo cenione ze względu na jakość.

Początkowo płyty trafiły do Luwru, a na początku XX wieku w ręce paryskiej rodziny Dominique Vernet, która upchnęła je w pudłach na poddaszu. W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku wyciągnął je stamtąd amerykański handlarz dziełami sztuki, który

posiadał nie lada zdolności detektywistyczne. Część odkupił, z części sporządził odbitki, jednakże nie tak cenione, jak te Duranda[29].

Obecnie na grafiki holenderskiego mistrza ostrzą sobie zęby kolekcjonerzy sztuki na całym świecie[30]. Należą one do nader pilnie poszukiwanych dzieł. W 1990 roku akwaforta *Trzy krzyże*, która poszła pod aukcyjny młotek w William Doyle Galleries w Nowym Jorku, została wylicytowana za dziewięćset dziewięćdziesiąt tysięcy dolarów[31].

Grafik erotycznych Rembrandta nie uświadczy się jednak na widoku publicznym, a nawet w publikacjach poświęconych jego grafice. Kuratorzy i historycy sztuki unikają raczej omawiania seksualnej strony twórczości graficznej Starego Mistrza[32]. A przecież ona mu nie uchybia, wręcz przeciwnie. Dzięki niej Rembrandt udowodnił, że jest równie lotny w każdej dziedzinie i że potrafi puścić oko do widza.

Stworzył całą galerię rozebranych postaci, i mitologicznych, i biblijnych, i anonimowych. Wśród nich Jupitera, który odsłania spod pościeli wyciągnięte ciało Antiope; ona, zanurzona we śnie, odchyla głowę i rozchyla usta, jak gdyby zanurzona w rozkoszy. Adama, który połasił się na jabłko od Ewy; miny ta dwójka ma nietęgie, jakby już została przyłapana na gorącym uczynku. Józefa, ledwo, ledwo umykającego przed żoną Putyfara, która próbuje go zaciągnąć do łóżka – dosłownie: do siebie, bo sama na nim leży i łapie umykającego mężczyznę za fraki. Kobietę siedzącą przy piecu, z koszulą nie na niej, a obok niej. Przynajmniej w ciepłym zakątku nie zmarznie ani nie dostanie zapalenia płuc. Kobietę w kucki, z podkasaną spódnicą, oddającą mocz...

Zarówno postaci z życia, jak i z historii Rembrandt ujmuje syntetycznie, nie traci jednak nic a nic z realizmu ani

emocjonalności. Nie szczędzi ciałom fałd tłuszczu, a twarzom nietwarzowych min.

Wyjątek od reguły niepokazywania artysty jako zbereźnika stanowiła wystawa *Erotyczne tajemnice Rembrandta* w londyńskim British Museum w 2011 roku. Jej kustosz Martin Royalton-Kisch wykazał, że autor traktował tematy erotyczne z rozbawieniem i czułością, a jego prace dalekie są od pornografii[33]. Ich cechy, które wymienił, widoczne są także w *Łożu francuskim*.

„Gdy, jak się czasem zdarza, miał nagą kobietę namalować, nie grecką Wenerę brał za wzór, lecz praczkę lub dziewkę, która torf depce w szopie, i nazywał ten kaprys imitacją natury, a wszystko inne czczym ornamentem. Obwisłe piersi, niezgrabne ręce, nawet ślad tasiemek na brzuchu, a podwiązek na nogach oddać trzeba, by naturze zadość uczynić, przynajmniej jego naturze, nieznającej ni reguł, ni praw, ni harmonii ciała ludzkiego”[34], fukał na twórczość Rembrandta jeden z mu współczesnych. Artysta nie brał bowiem aktów ze wzlotów wyobraźni, cudzej i swojej, ale z własnych obserwacji, z najbardziej zwyczajnego życia.

Szeroko pojęty realizm stanowił domenę twórców niderlandzkich, do których kręgu przynależy Rembrandt. Obranie takiego kierunku wynikało ze specyficznej sytuacji politycznej, ekonomicznej i społecznej ich kraju.

Jego północnej części, czyli Holandii, udało się wybić na niepodległość spod władzy potęgi hiszpańskiej na początku XVII wieku. Z kolei część południowa, Flandria, pozostawała jeszcze przez lata w rękach Habsburgów. Z tego względu polityka, społeczeństwo, kultura rozwijały się w obu odmiennie. W Holandii władzę sprawowały demokratyczne Stany Generalne, wyznawano tam protestantyzm, a sztuka miała zaspokajać gusta i aspiracje

mieszczan. We Flandrii wciąż panował namiestnik hiszpańskiego króla, wyznawano w niej katolicyzm, a dzieła malarskie powstawały na zamówienie kościoła i dworu.

Stanowiły one odpowiedź na kryteria baroku, stylu ostentacyjnego, teatralnie patetycznego i dramatycznego. Na te wyróżniki wskazuje także upodobanie twórców do ukazywania potężnych kontrastów światłocieniowych, przydających dziełu wrażenia przestrzenności. Drugi zabieg, którym chętnie operował barokowy artysta, stanowiła iluzja. Przedstawiciele tego kierunku lubowali się również w przypisywaniu metaforycznych znaczeń wszystkiemu, czemu dawało się je przypisać. Oj tam, oj tam, jeśli z naciąganiem.

Źródłem i centrum baroku pozostawały Włochy. W sztuce tego okresu na czoło wybiły się trzy tendencje: realistyczna, klasycystyczna i dekoracyjna, odpowiednio pod przewodnictwem pędzla Włocha Caravaggia, Francuza Nicolasa Poussina, Flandryjczyka Pietera Paula Rubensa. To oni wywarli największy wpływ na twórczość innych autorów, zwłaszcza w swoich krajach.

W Holandii rozwój gospodarczy przyniósł za sobą kwoty, od których mogło zakręcić się w głowie, i to bardzo mocno (rzecz nie dla podatnych na omdlenia). Część z nich nowobogaccy przeznaczali na dzieła sztuki, które jednak nie stanowiły tylko i wyłącznie intratnej inwestycji. Holendrzy sroce spod ogona nie wypadli, artystyczne tradycje mieli, sztukę znali i cenili. Kraj charakteryzował wysoki poziom rozwoju kulturalnego. Przejawiał się w mnogości uniwersytetów i znikomej liczbie analfabetów – ewenemencie na skalę europejską.

Preferowanie przez Holendrów realizmu wynikało z dumy, jaką odczuwali tak ze swojego kraju, jak i stylu życia. Nic dziwnego, że pragnęli się nimi pochwalić i pooglądać je na obrazach. Sztuka

zlaicyzowała się kompletnie, ponieważ protestantyzm odrzucał dekoracyjność świątyń, a tym samym sztukę sakralną[35].

Kiedy kształtowała się osobowość artystyczna Rembrandta, krzyżowały się wpływy różnych rodzajów malarskiej twórczości. Jeden impuls szedł od artystów włoskich i lokatora flamandzkiej ziemi – Rubensa, twórcy obrazów historycznych, mitologicznych, religijnych. Drugi od holenderskich, tworzących dzieła rodzajowe, pejzaże i martwe natury. Wprawdzie w formatach dostosowanych do rozmiarów mieszczańskich domostw, ale z zachowaniem warsztatu, któremu nie można było niczego zarzucić[36].

Rembrandt urodził się w 1606 roku jako ósme z dziewięciorga[37] dzieci Harmena van Rijna i Neeltgen Willemsdochter[38]. Jego ojciec prowadził młyn nad Renem, stąd przydomek van Rijn, znad Renu. Rodzina miała korzenie katolickie, lecz przeszła na kalwinizm. Starsi bracia Rembrandta wybrali profesje rzemieślnicze, kolejno młynarza, piekarza i szewca. Lecz kiedy na świat przyszedł czwarty syn, rodzina mogła już sobie finansowo pozwolić na posłanie go do gimnazjum klasycznego w Lejdzie[39], dając mu szansę na inne życie. A także, żeby swoim wykształceniem przyniósł zaszczyt całej familii[40].

W szkolnej ławie Rembrandt przyswajał łacinę, historię starożytną, treść Biblii i katechizmu. Jednak w toku dalszej edukacji, wbrew oczekiwaniom nie wybrał się na uniwersytet, a do malarskiej pracowni.

Najpierw podjął naukę u Jacoba van Swanenburgha w Lejdzie, który ujmował widoki z miast i z... piekła. Stamtąd początkujący artysta wyniósł przede wszystkim znajomość rzemiosła. Żeby wynieść więcej, przeniósł się do pracowni Pietera Lastmana w Amsterdamie. I pracownia, i miasto otworzyły mu oczy na nowe możliwości. Po pierwsze portowy Amsterdam, w którym było

aż gęsto od okrętowych masztów, jak w przepastnym borze[41], pozostawał centrum światowego handlu. Jego przeciętny mieszkaniec był trzy razy bogatszy od przeciętnego mieszkańca Lejdy, co oddziaływało na zarobki twórców. Również handel dziełami sztuki zyskiwał tutaj wymiar międzynarodowy[42].

Lastman pozostawał malarzem znanym i cenionym, który tworzył sceny mitologiczne i biblijne na podobieństwo włoskich. Wykształceni mieszkańcy Amsterdamu lubili łamać szyfry ich symboliki, a tym samym utwierdzać się w oczytaniu. Ponadto utwierdzali się w poczuciu dobrego smaku i byciu na czasie, skoro cenili italianizujące tendencje.

Stąd pierwsze obrazy Rembrandta zalicza się do obrazów historycznych. Tym szerokim mianem określa się także prace nawiązujące do historii z mitologii i Biblii. Młody adept nauczył się od Lastmana precyzji w rysunku, rozmachu kompozycji, trafnego cytowania antycznych wzorców. Natomiast od początku jego własne dzieła niosły w sobie więcej dynamizmu i dramatyzmu niż dzieła jego belfra[43].

Po amsterdamskich naukach Rembrandt powrócił do Lejdy, gdzie założył pracownię do spółki z kolegą po fachu Janem Lievensem. Kosmopolityczny Amsterdam przywołał go jednak i przyciągnął do siebie ponownie w latach trzydziestych XVII wieku. Wówczas artysta zawarł układ z tamtejszym pośrednikiem w handlu obrazami Hendrickiem van Uylenburghem.

Obracał zatem cudzymi i malował własne dzieła. Przyjmował zamówienia od wymagających i bogatych klientów, których raił mu van Uylenburgh. Zaoferował on Rembrandtowi mieszkanie i pracownię w eleganckiej dzielnicy. Tym samym marszand i malarz dali do zrozumienia, że ten drugi nie jest byle pacykarzem.

Na wędkę portretów jego autorstwa złapały się grube ryby. Poza nimi Rembrandt wykonywał dzieła narracyjne, które poświęcał tematyce historycznej. Zachowywał przemyślaną i staranną kompozycję, z mocnym osadzeniem w niej punktu dramaturgicznego. Dbał o doskonałość wykonania, o precyzję i delikatność pociągnięć pędzla, o gładkość powierzchni płótna.

Charakterystyczne dla jego twórczości stały się zwłaszcza sceny biblijne, nie wszystkim jednak nadawał majestat. Wzorem Caravaggia, nazywanego malarzem brudnych pięt, sprowadził świętych na ziemię. Uczynił z nich zwyczajnych Holendrów, zaś cuda objawiał pośród znanej sobie codzienności, w tym w domowych pieleszach[44]. Wszak i erotyka, i duchowość to zjawiska intymne.

Rembrandt przedstawiał jednak niewiele scen rodzajowych, za którymi wprost przepadali holenderscy i flamandzcy kolekcjonerzy. Spod jego pędzla wyszła zaledwie garstka pejzaży i martwych natur, w których także się lubowali. Chociaż te ostatnie miały ukazywać i chwalić opływanie mieszczan w dostatek, naznaczył je właściwym swojemu malarstwu dramatyzmem i nastrojowością. Malując, na przykład, tuszę wołu, rozpostarł ją na kształt wiszącego na krzyżu Chrystusa, czyniąc z niej osobliwą metaforę cierpienia i śmierci[45]. Rosnące osobliwość i osobność jego twórczości, niezrozumiałe dla praktycznych Holendrów, miały za życia Rembrandta, i długo po nim, stanowić jego zgubę, a dopiero od czasów romantyzmu – chlubę.

Na razie jednak młody i łebski artysta tworzył w przyjmowanej owacyjnie manierze i zbijał fortunę na malarstwie. Pod koniec lat trzydziestych mógł już sobie pozwolić na zamieszkanie w przestronnym piętrowym domu na Breestraat, bardzo blisko centrum Amsterdamu. Spłacał go właścicielowi w ratach (uwaga,

spoiler: i spłacić nie mógł). Wypełnił mieszkanie dziełami sztuki, zbrojami, japońską bronią, wyrobami ze szkła weneckiego, wschodnimi tkaninami, dywanami i innymi cudami-dziwami nabywanymi na aukcjach. Kiedy licytował na nich cudze obrazy, przebijał oferty, znacznie przepłacając, i to celowo. Uważał, że artystów należy odpowiednio doceniać za ich pracę, doprowadzając do uzyskania przez nich większego społecznego poważania[46]. W swoim magicznym domu urządził także pracownię i szkołę malarską. Uczniowie pchali się do niej drzwiami i oknami.

Rembrandt stał się osobą zamożną i szanowaną nie tylko dzięki rosnącemu w popularność malarstwu, ale i dzięki tak zwanemu dobremu małżeństwu.

Na portretach osób bliskich sercu artysta przypisywał modelom pewien typ charakteru. Obsadzał ich w teatrze świata w stałych rolach, nawet jeśli zmieniał im kostiumy. I tak jego matka sprawdzała się w roli kobiety sędziwej i pobożnej, ojciec – malowniczego starca, choć nieco szorstkiego w obyciu, siostra Lijsbeth – zmysłowej, nieco ospałej blondyny[47]. A swoją żonę Saskię namalował w roku ich ślubu (1634) jako Florę, boginię miłości.

Z płótna z onieśmieleniem spogląda młodziutka zarumieniona dziewczyna. Nosi zbytkowną, aż ciężką od kosztownej materii suknię, zaokrągloną krągłością ciążowego brzucha. Na głowie kwietny ma wianek, w ręku zielony badylek, mianowicie laskę oplecioną kwiatami. Przez symbole kobiecości przebija symbol falliczny.

Wizerunek pozostaje wręcz hiperrealistyczny. Malarz zachował dokładność co do jednego płatka w wianku i co do jednej złotej nitki haftu, tylko grotę w tle oddał niewyraźnie. Całość kompozycji

utrzymał w palecie łagodnej zieleni, właściwej rozbudzonej wiośnie.

Po dwudziestu latach Rembrandt namalował drugą Florę. Owszem, o całkiem delikatnej twarzy, ale o ciężkim spojrzeniu i wabiących soczystością ustach. Świadomą już swoich walorów i nieskrępowaną pozowaniem.

Tym razem ujął twarz i sylwetkę bez wdawania się w szczegóły i szczególiki.

Na obrazie widoczne są wyraziste, mocne pociągnięcia pędzla. Podkreślają fałdy bluzki z szerokimi, suto marszczonymi rękawami i uniesionej spódnicy. Flora zagarnia w nią kwiaty, jak w fartuch, i z niej je wydobywa.

„Jakże odległa wydaje się epoka, kiedy mistrz namalował Saskię jako szczodrą, barwną i strojną boginię kwiatów! Surowa prostota cechowała teraz postać Flory pełną wdzięku, lecz monumentalną niczym figura na starej włoskiej czarze albo greckiej amforze. Profil czysto zarysowany, postawa wyraża spokój. Raz jeszcze uderzyło mnie, jak Rembrandt miłował kwiaty. Malował je często, ale nigdy jako martwą naturę, lecz zawsze jako symbol w ręku ludzkim, aby zaznaczyć przez to związek serc, tkliwość łączącą rodziców z dziećmi, sympatię i przyjaźń, miłość oblubienicy”[48], skomentował oba portrety narrator *Rembrandta, księcia malarzy*, wskazując, komu i czemu artysta darowywał ten motyw.

Druga Flora kojarzy się z dojrzałym latem i wczesną jesienią. Z właściwą im słonecznością i obciążeniem urodzajem, którym dzielą się obficie. Na myśl przywodzi je także zastosowana paleta barwna, z bardzo ciepłymi żółciami, zgaszonymi pomarańczami i czerwieniami, cynamonowymi brązami. Przypomina ogrody, łąki, pola w tych okresach roku.

Różnica między dwoma portretami wskazuje na nie lada przemianę twórczą. Rembrandt świadomie odwrócił się od barokowego rozpasania i blichtru w stronę skupienia na sednie sceny, postaci, gestu. Z czasem przyciszył w malarstwie to, co zewnętrzne, a spotęgował wyraz tego, co wewnętrzne, stając się szalenie prekursorski w swojej wypełnionej uczuciami ekspresji. Jednocześnie uprościł bowiem formę i wzbogacił fakturę obrazu, nie zacierając śladów pędzla dla gładkości, a pozostawiając je dla chropowatości.

Druga Flora, druga ukochana, to Hendrickje Stoffels. Jednak pomiędzy Saskią a Hendrickje w życiu Rembrandta pojawiła się jeszcze jedna kobieta, Geertje Dircx, którą ukazał na *Łożu*, we własnym rozpasanym towarzystwie. Charakterystyczny kapelusz z piórem, który wisi na słupku łóżka, podobny jest do tego, który malarz nosi na *Autoportrecie z Saskią*. A jednak Geertje kwiatów poskąpił. Dlaczego?

Co doprowadziło go do związków i rozstań z wszystkimi trzema muzami?

Saskię poznał prawdopodobnie w gościnnych progach van Uylenburgha. Dwudziestolatka przebywała tam, jako bliska krewna gospodarza. Po śmierci ojca, burmistrza Leeuwarden, wyjechała z rodzinnej Fryzji do Amsterdamu. Młody malarz i młoda panienka z wyższych sfer zakochali się w sobie, jednak rodziny obojga, niczym w historii Romea i Julii, nie zapałały zachwytem na wieść o uczuciu[49]. Gdzież synowi młynarza do córy burmistrza! Krewni Saskii uważali, że malarzyna na dorobku, zapewne cwaniak nad cwaniakami, pragnie przede wszystkim wżenić się w majątek[50]. Również matka Rembrandta zaliczała się do przeciwników tego związku. Długo oponowała, zanim udzieliła zgody na ślub. Wreszcie skapitulowała, a uparci młodzi rozpoczęli wspólne życie.

Małżonkom początkowo sprzyjała fortuna. Dla Rembrandta ślub wiązał się z awansem społecznym[51]. Wejście w amsterdamskie wyższe sfery oznaczało wysyp zamówień na jego dzieła. Nie oznaczało to jednak, że zarobiony po łokcie malarz nie malował ukochanej. Przedstawiał ją odzianą w kunsztowne wdzianka, obwieszoną kosztownymi klejnotami, w micie – jako boginię, i w prawdzie – jako ukochaną. Prowadzili pełne miłości i fantazji życie. Jego apogeum ukazuje wspomniany *Autoportret z Saskią*. Malarz przedstawił kolację we dwoje, przy suto zastawionym stole. Siebie zaprezentował niczym wojaka hulakę, uśmiechniętego od ucha do ucha, przepijającego do widza. Siedząca na jego kolanach, wystrojona Saskia zachowuje większą powściągliwość. Jednak również porozumiewawczo odwraca się z lekkim uśmiechem w stronę publiczności. Na wspólny stół, na grzędę z pasztetu, wskoczył paw, przynależący do gatunku, z którego tenże pasztet przyrządzono[52]. Stanowi nie tylko barwny rekwizyt, ale i atrybut Junony, bogini domowego ogniska, i symbol przyjemności zmysłowej. *Summa summarum* – odnosi się do małżeństwa[53].

Z kolei na rysunkach i grafikach Rembrandt odsłania kulisy miłości do Saskii. Najpierw tajemnice radosne, później tajemnice bolesne. Te ostatnie związane z chorobą, która przykuła ukochaną do łóżka, a w miejsce młodzieńczych rumieńców wprowadziła rumieńce z gorączki[54]. Nieszczęścia w ich wspólnym życiu zaczęły chodzić nie parami, lecz stadami. Małżonkowie przeżywali kolejne przedwczesne śmierci swoich dzieci. Rembrandt pochował również rodziców, a Saskia siostrę.

Wydawało się, że koło fortuny wreszcie obróciło się korzystnie, kiedy na świecie pojawił się Tytus, chłopiec, który przeżył. Jednak kilka miesięcy po porodzie osłabiona Saskia zmarła. W ostatniej woli zażyczyła sobie, że połowa należącego do niej posagu ma

przypaść mężowi, a połowa synowi[55]. Klauzula testamentu głosiła, że Rembrandt utraci swoją część spadku, jeżeli weźmie ślub z inną[56].

Powiedzieć, że malarz popadł w rozpacz, to nie powiedzieć nic. Odgrodził się murem od świata, w tym od zleceniodawców i marszandów. Według jego uczniów zmienił się w osobnika wybuchowego i zgorzkniałego, nieprzyjemnego i w kontaktach, i w obejściu. Zaniedbał siebie i strój, o ubrania wycierał brudne pędzle[57]. Świadczy to zarówno o tym, że został niechlujem, jak i o tym, że wena, która go nie opuściła, na to nie zważała.

Po śmierci Saski pieczę nad domem Rembrandta przejęła Geertje. Przekroczyła jego progi, kiedy na świat przyszedł Tytus, a złożona chorobą matka nie dawała rady zajmować się niemowlakiem[58]. Według innych źródeł pomoc domowa trafiła tam, dopiero gdy Saskia odeszła[59].

Geertje była bezdzietną wdową. Pochodziła z zelandzkiej wioski, niedawno przekroczyła trzydziestkę. Jej nieboszczyk mąż pracował jako okrętowy trębacz, zaś brat jako okrętowy cieśla. Znał Rembrandta, więc przypuszczalnie to on załatwił siostrze fuchę u malarza[60].

Stała obecność kobiety była wówczas niezbędna, aby organizować domową codzienność i w niej funkcjonować. Społeczeństwo holenderskie uznawało tradycyjny podział ról: mężczyzna miał na dom zarabiać, kobieta domem się zajmować. Tym samym zarządzać wydatkami, wychowaniem dzieci i działaniem służby[61].

Nie wszyscy obywatele Holandii czerpali pełnymi garściami z rozkwitu ekonomicznego kraju. Rozwój nie wyplenił nędzy, a co za tym idzie, nierówności społecznych. Służącymi zostawały bardzo młode kobiety pochodzące z ubogich rodzin albo osierocone,

brane z sierocińców bądź przytułków. Praca w bogatym domu jawiła się im jako szansa na odmianę losu. Nie licząc wiktu i opierunku, gwarantowała wynagrodzenie.

O ile pomoc domowa należała do grona osób przedsiębiorczych, mogła zastosować metodę „ziarnko do ziarnka, aż zbierze się miarka", czyli gromadzić oszczędności z pensji. A dzięki nim poczynić inwestycje we własny interes, na przykład sklep czy tawernę. Drugim sposobem na odmianę losu było wylądowanie w ramionach miłego i uczciwego rzemieślnika.

Zanim którykolwiek z happy endów mógł się wydarzyć – a wcale nie stanowił reguły – praca służącej wymagała po (d) noszenia nie lada ciężarów. Oznaczała wzięcie na barki funkcji niańki, kucharki, sprzątaczki, praczki, szwaczki i ogrodniczki.

Nie dysponowano wówczas takim arsenałem środków czyszczących i piorących, jak obecnie, zatem robota była iście syzyfowa. Zwłaszcza że w Holandii utrzymanie mieszkania w nieskazitelnej i nieskończonej czystości było warunkiem koniecznym. Brud wewnątrz i na zewnątrz domu oznaczał nieczyste sumienia jego lokatorów, a na taką opinię porządna protestancka rodzina nie mogła sobie pozwolić. Wypucowane na błysk sprzęty i podłogi, w których można się przejrzeć jak w lustrach, łatwo dają się wypatrzeć na obrazach holenderskich malarzy, chociażby u Jana Vermeera van Delft. A same się przecież nie szorowały.

Regularnie doprowadzać do ultraczystości należało także odzież, w tym spodnią. Sterty bielizny oznaczały sterty pieniędzy właściciela domu, więc służąca miała co prać, wyżymać, krochmalić, suszyć, prasować, cerować, układać w szafach. Byle w równym szeregu.

W kuchni przygotowywała z produktów, które zakupiła, a nieczęsto i przydźwigała, strawę dla państwa i gości. Do posiłku

musiała podać, po posiłku posprzątać i pozmywać. Od garów również miał bić oślepiający czystością blask.

Jeżeli przy domu rozrastał się ogródek, pomoc domowa zajmowała się jeszcze i nim, o ile dzieci akurat nie urządzały gromadnego wycia. Jednym słowem: dźwigała los nie do pozazdroszczenia. A i tak zapewne niejedna służąca oddychała z ulgą, że nie traci wzroku w warsztacie tkackim, ślepiąc nad tkaninami, ani godności w przyportowym lupanarze, gdzie trafiało wiele dziewczyn i kobiet z jej warstwy społecznej.

Niestety i w domu państwa godność mogła stracić łatwo. Młoda, naiwna, biedna dziewczyna, za którą nie miał kto się wstawić, stanowiła nader łasy i łatwy łup dla pana domu, jego synów, a nawet gości. Oni nie mieli nic do stracenia, wdając się w nader zażyłą znajomość ze służącą, lecz jej, gdy umywali ręce, przypinano łatkę rozwiązłej[62]. Pan czy pani w każdej chwili mogli odesłać taką owaką z powrotem, w tym z brzuchem.

Romanse ze służącymi nie należały wówczas do rzadkości i stanowiły tajemnicę poliszynela.

Pani Dircx była kobietą prostą. Nie potrafiła pisać ani czytać. Wiedziała, co znaczy zajmowanie się domem i wywiązywała się ze swoich zadań. Krzepka, zdrowa, stanowcza, kontrastowała z Saskią[63]. Rembrandt powierzył jej także zadania specjalne w pracowni i w sypialni. Prawdopodobnie namalował ją w *Zuzannie i starcach*, *Danae*, *Sarze czekającej na Tobiasza*[64], czyli w obrazach o tematyce biblijnej zawierających podteksty seksualne.

W ostatnim z wymienionych krągła kobieta o mlecznej skórze wychyla się spomiędzy poduszek i uchyla zasłonę łoża, wyczekując kochanka. Trzeba przyznać, że na malowidłach, z którymi identyfikuje się Geertje, prezentuje się ona o niebo lepiej niż na identyfikowanych z nią grafikach. Jedna z nich ukazuje

przysadzistą korpulentną panią w czepku, sukni i fartuchu. Sztywną, jakby wykrochmaliła sama siebie. Kobieta wydaje się zaabsorbowana pracą, co widać na pospolitej, zasępionej twarzy. Przedstawiona brutalnie, a zarazem bezradna, budzi współczucie.

Za tym, że to właśnie Geertje Rembrandt nakreślił w *Łożu*, przemawia data powstania dzieła, mianowicie rok 1646, kiedy służyła w jego domu. Rysy twarzy kochanki z grafiki również przypominają rysy kobiety uwiecznionej w wyżej wspominanych pracach. Jednak z Rembrandtem nigdy nic nie wiadomo. Uchwycenie podobieństwa modelki czy modela niezbyt go interesowało. Znacznie mocniej zależało mu na utrwaleniu emocji, oddaniu atmosfery. Wiele sportretowanych przez niego kobiet jest do siebie podobnych[65].

Romans malarza z gosposią nie przeszedł w towarzystwie bez echa. Nie bez szemrania zauważono, że Rembrandt z coraz większą śmiałością występuje z szeregu szacownych obywateli. Nie uczestniczył w zebraniach religijnych. Wydawał więcej, niż zarabiał, w tym na rozliczne ekstrawagancje. Nie było stworzenia mniej pasującego do domu na wysoki połysk niż niechlujny małpiszon, który dołączył do gromadki hodowanych przez niego egzotycznych stworzeń.

Związek na kocią łapę z własną służącą, na domiar złego jawny, a nie ukryty, był jak kropka nad i w życiu zbyt odległym od konserwatywnych kalwińskich ideałów[66]. Tak samo nie przystawały do nich rembrandtowskie grafiki z pieprzykiem. A jednak w kalwińskim, jakkolwiek patrzeć, społeczeństwie, powstały.

Oto kolejny dowód na wolną i zmysłową naturę autora.

Łożem francuskim z figlującą parą Onfray mógłby zilustrować swoje hedonistyczne tezy. Filozof radził bowiem, żeby zamiast

skazywać libido na potępienie, uwolnić Erosa zza krat konwenansów. Zaproponował, żeby nie więzić seksualności w „(...) kategoriach miłości, wierności, prokreacji i kredytu mieszkaniowego", lecz „przyjąć znacznie skromniej zakrojony program, polegający na wolnej, radosnej, pokojowej, zmysłowej intersubiektywności"[67]. Czy tego programu nie realizuje w pełni omawiana grafika, zwłaszcza gdy pozna się kontekst biograficzny?

Jednak istniała i ponura strona rembrandtowskiego życia. Uczniowie, którzy nie przyswajali prawideł malarstwa modnego, którzy terminowali u osobnika coraz bardziej podejrzanego, zabrali swoje teki, odwrócili się na pięcie i mistrz tyle ich widział. Zostali przy nim zaledwie niektórzy. Krąg jego miłośników i przyjaciół podobnie uległ zawężeniu[68]. Coraz bardziej nowatorską sztuką artysty interesowali się znający się na rzeczy obcokrajowcy, krytycy i kolekcjonerzy[69]. Mimo początkowych głośnych sukcesów Rembrandt nie został prorokiem we własnym kraju.

Może i wziąłby z Geertje ślub, na który naciskała, a pobożni kupcy, zniesmaczeni sodomą i gomorą w jego czterech kątach, powróciliby z zamówieniami. Wszak, choć Rembrandt podarował kochance część biżuterii Saskii, ta sporządziła testament, w którym głównym spadkobiercą uczyniła Tytusa. Odziedziczyłby klejnoty matki, bez obaw. Tyle że niezastąpiona rodzina pierwszej żony przypomniała wówczas malarzowi o innym testamencie. Gdyby Rembrandt ożenił się powtórnie, straciłby i dom, i prawa do syna[70].

Związek z Geertje trwał, aż zawisł na włosku, kiedy w domu malarza pojawiła się druga służka, Hendrickje Stoffels. Młodsza, ładniejsza, ponoć także sympatyczniejsza[71].

Zamiana miejsc – w sercu i w łóżku – nie obyła się bez draki. Początkowo Rembrandt zamierzał zrekompensować to Geertje

odprawą, i to całkiem niezłą, wynoszącą sto sześćdziesiąt guldenów (jednorazowo). Do tego doszłyby alimenty w wysokości sześćdziesięciu guldenów rocznie, wypłacane do końca życia. Z zastrzeżeniem, że artysta nie wypłaci nic a nic, gdyby była partnerka zaczęła mieszać w swoim testamencie[72].

Lecz tego Geertje było mało. Wytaczała malarzowi proces po procesie, w których oskarżała go, że nie dotrzymał obietnicy małżeństwa. Pierścień dostała? Dostała. Dlatego postawiła Rembrandtowi ultimatum: albo niech ją powiedzie na ślubny kobierzec, albo niech utrzymuje porzuconą narzeczoną, ofiarowując wyższe kwoty.

On zapierał się rękami i nogami, że żadnego ślubu nie obiecywał[73]. Po swojej stronie miał zeznającą w sprawie Hendrickje. Koniec końców zasądzono, że jednorazowe odszkodowanie i coroczna pensja dla byłej ma być równa dwustu guldenom[74].

Malarz pokornie uiszczał ustaloną sumę. Dopóty, dopóki do jego uszu nie doszły słuchy, że dawna kochanka zastawia w lombardzie biżuterię Saskii. Wyczuł okazję do rewanżu, ruszył do akcji i wytoczył proces. W jego wyniku Geertje wylądowała w więzieniu w Goudzie[75], gdzie przebywały także osoby chore psychicznie.

Według innych źródeł kolejną sprawę w sądzie założyła Geertje, kiedy Rembrandt na wieść o wycieczkach do lombardu zawiesił wypłaty należności. Liczyła, że na jej korzyść przeważą zeznania brata Pietera, którego mianowała pełnomocnikiem[76]. Tymczasem srodze się rozczarowała; Rembrandt przypuszczalnie przekupił znajomka. I najprawdopodobniej dlatego Pieter gromadził po sąsiadach dowody, że ma niepoczytalną siostrę. Zresztą Geertje rzeczywiście mogły gnębić problemy psychiczne, z tym że nie wiadomo, na jaką skalę.

Wskutek cwaniactwa zarówno byłego kochanka, jak i własnego brata uwięziono ją we wspomnianym zakładzie. A Rembrandt zadbał, żeby nie opuściła go przed czasem, zatrudniając specjalistę od fabrykowania zeznań[77]. Pieter natomiast wykupił z lombardu i zwrócił malarzowi klejnoty Saskii.

Geertje, uwolniona po kilkunastu latach uwięzienia, odwołała pełnomocnictwo, którego udzieliła bratu. Zmarła w połowie lat pięćdziesiątych XVII wieku[78].

Rembrandt obszedł się z nią nader okrutnie. Ale i jego dotykały kolejne plagi, niczym biblijnego Hioba. Przy jego boku trwała jednak Hendrickje, która okazała się kobietą kochającą miłością wierną, oddaną i niestrudzoną.

Kiesę malarza znacznie uszczupliło wystawne życie, jakie prowadzili z Saskią, a także zbyt gorąca namiętność do kolekcjonowania[79]. Dochodów mu nie przybywało. Jako że nowy styl jego obrazów nie wpisywał się w oczekiwania i gusta publiczności, nie było na nich nabywców. Szanujący się mieszczanin wolał powierzyć zamówienie pokornemu rzemieślnikowi niż podejrzanemu wizjonerowi. Bogacący się kupcy porastali w piórka i pragnęli oglądać siebie na płótnach w otoczce komplementów portrecisty. Zaś Rembrandt nie doskonalił się w lizusostwie, tylko w prawdzie.

Ponadto nie rozjaśniał palety, jak inni malarze idący z duchem czasu od baroku ku klasycyzmowi. Uparcie trwał przy własnych tonacjach i ciemnych tłach. Poczytywano mu to za staroświeckie.

Zapożyczał się, w tym po to, żeby spłacać zaciągnięte długi. Jak wiadomo, nic nie może przecież wiecznie trwać, a zwłaszcza taki proceder. Malarz zbankrutował.

Sporządzono inwentarz jego dóbr. Czego tam nie było! Rysunki, grafiki i płótna z wytrawnej kolekcji jego sztuki, w tym autorstwa

mistrzów włoskich i flamandzkich. Gabinet osobliwości i staroci, które gromadził, żeby uwieczniać na obrazach, i które wypożyczał innym artystom. Lecz licytacja tych dóbr w 1656 roku zakończyła się nader niepomyślnie i przyniosła zaledwie sześćset guldenów, znacznie poniżej wartości zbiorów. Dwa lata później pod młotek poszedł okazały dom Rembrandta[80]. Artysta z rodziną przeprowadził się do znacznie skromniejszego mieszkania, a i tak nie zdołał wypłacić się wszystkim wierzycielom.

Na dobre stracił szacunek praktycznych i materialistycznych Holendrów. „Nazywano go dziwakiem, który przeżył swoją sławę, miernym obywatelem, który nigdy całkowicie nie spłacił długów. (...) Jakiż to był skandal, ile krzyku! Gdy pomyślę, ile skarbów sztuki rozsiewał dookoła siebie królewsko hojną ręką, jak wiele jesteśmy mu dłużni, my, jego współcześni, a także, zgodnie z moim najświętszym przekonaniem, ile mu zawdzięczają przyszłe pokolenia, tak iż wszyscy jesteśmy w przenośni jego dłużnikami, wówczas gorycz we mnie wzbiera. Czy to możliwe, że tak mu biorą za złe parę rachunków niezapłaconych bogatym spekulantom i rozrzutnym burmistrzom?! Czyż my wszyscy nie bylibyśmy ubożsi, gdybyśmy go nie mieli?!”[81], oburzał się kalumniami spadającymi na Rembrandta oddany mu przyjaciel-narrator z fabuły de Jonga.

Jakby skandalu finansowego było mało, wybuchł nowy, obyczajowy. Kościół reformowany zafundował Hendrickje nadzwyczaj niemiłą przeprawę, pod zarzutem prowadzenia przez nią nieobyczajnego życia. Wezwanie do parafii otrzymała, gdy nosiła pod sercem córkę Rembrandta Cornelię[82].

Doświadczany przez życie artysta na żadnym jego etapie nie tracił twórczego zapału, a pracowity był szalenie. Jednak jak na złość amsterdamski cech malarzy wydał ukaz, wedle którego został wyłącznym pośrednikiem w sprzedaży ich dzieł. Żeby Rembrandt

mógł zarabiać cokolwiek, zamiast oddawać wszystkie pieniądze wierzycielom i cechowi, rodzina uciekła się do wybiegu prawnego: Hendrickje i Tytus założyli spółkę handlującą dziełami sztuki, w której Rembrandt otrzymał stanowisko eksperta[83]. Oficjalnie, jako osoba bez majątku, pozostawał na ich utrzymaniu, w zamian za swoje doradztwo i prace.

Kiedy jego notowania ponownie zaczęły rosnąć[84], zbierał zamówienia i pochwały z Włoch[85] i odbijał się od samego dna, los zaatakował go z innej strony. W latach 1663–1664 dżuma, która pochłonęła jedną szóstą mieszkańców Amsterdamu, zabrała mu Hendrickje[86]. Niedługo później pochował syna i synową. Zostały mu tylko córka z wnuczką[87]. I oczywiście sztuka.

Pod koniec lat pięćdziesiątych artysta stworzył *Feniksa*, legendarnego ptaka utożsamianego przez renesans i barok ze sławą geniusza. Feniks nie tylko pozostaje wiecznie młody, ale i potrafi się odradzać. Jego przeciwnikiem jest Zawiść. Na rembrandtowskiej rycinie zwycięża ją i obala posąg nienawistnicy z cokołu. Górując ponad nim, jest podtrzymywany przez dwa putta, które dmą w trąby na jego cześć ile sił. Feniks rozpościera skrzydła na całą szerokość, cały triumfujący, cały w słonecznym blasku. Sława czarodziejskiego ptaszyska aż razi zgromadzonych, przejętych i wydarzeniem, i zachwytem[88].

Artysta nigdy zatem nie zwątpił w moc swoją i swojej sztuki. Choć czas, w którym powstała rycina, sugeruje przejaw czarnego humoru, okazała się proroctwem. Sztuka Rembrandta wciąż budzi podziw, a on sam zaliczany jest w poczet artystycznych geniuszy. W tym dzięki dziełom, których jego współcześni nie znosili, ponieważ ich nie rozumieli.

Rembrandt pozostaje malarzem charakterystycznym i specyficznym również dlatego, że wykazuje z malarstwem

holenderskim zarówno wspólnotę, jak i od niego odrębność.

Odróżniał go od innych krajowych artystów brak specjalizacji w jednym jedynym temacie[89]. Na przykład Frans Hals tworzył wyłącznie portrety, Jan Steen sceny rodzajowe, Jan van Goyen pejzaże. To był ich sposób na rozpoznawalność.

Rembrandt natomiast traktował dzieło jak wyraz swoich aktualnych zainteresowań i artystyczny problem do rozwiązania. Nie dość, że podejmował różne kwestie, to jeszcze zestawiał je ze sobą w jednym rzucie, w jednym obrazie. Tak dzieje się, między innymi, w *Krajobrazie z miłosiernym Samarytaninem*, znajdującym się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, łączącym motyw pejzażowy z motywem biblijnym.

Ponadto żaden z innych holenderskich malarzy nie korzystał z aż tylu różnorodnych technik. I twórczość żadnego nie ewoluowała tak bardzo. Na początku Rembrandt malował drobiazgowo i gładko, jak to było przyjęte, później impresyjnie i fakturowo[90], co uważano za niefachowość i krytykowano. Cóż, przekraczanie granic konwencji, stylów, wreszcie – możliwości samych siebie, jest wspólną cechą wielu wybitnych autorów dzieł o erotycznej wymowie...

Analogicznie jednak jak inni holenderscy mistrzowie pędzla, Rembrandt nie znosił teoretyzowania i cały czas pozostawał na tropie natury. Nie tylko zewnętrznej, ale i wewnętrznej, psychicznej[91]. Może właśnie dlatego, że uczucia, pragnienia i bolączki ludzkie, na których wydobycie kładł nacisk, pozostają niezmienne, jego sztuka jest tak uniwersalna?

Scena ujęta w *Łożu małżeńskim* jest sceną odtwarzalną i powtarzalną niezależnie od scenerii, a także niezależnie od czasów. Stanowi dowód na archetypowość obrazów niepamiętnych, magdaleńskich, nieodpartych, halucynacyjnych i mimowolnych, jak

nazwał analogiczne przedstawienia Pascal Quignard. Wskazał, że powtarzają się one zarówno na jawie, jak i we śnie, bowiem kolejne pokolenia i śnią o nich, i mnożą się „w tysiącletnich spółkowaniach, które same w sobie są «zoologicznymi obrazami nieskończonego pragnienia»”[92].

Na ten uniwersalizm wskazał także admirator Rembrandta, kolejny holenderski uczuciowiec, Vincent van Gogh. Porównał pod tym względem swojego idola do Williama Szekspira. Zaczął od podzielenia się wrażeniami z lektury: „Głosy płynące do nas poprzez wieki nie wydają się nam obce. Są one tak żywe, że mamy wrażenie, iż znamy tych ludzi. Pośród malarzy dzieje się tak jedynie, lub prawie jedynie, z Rembrandtem”[93], napisał. Zdaniem van Gogha Szekspira i Rembrandta łączy nieskończone człowieczeństwo[94].

Trafność tego porównania potwierdził Tadeusz Makowski, polski dwudziestowieczny malarz. Otóż zapisał w swoim pamiętniku, że twórczość Rembrandta owiana jest czarem „jakiejś tajemniczości minionego życia, w którym każdy człowiek odnajduje coś ze siebie – jak u Szekspira”[95]. Sztuka zarówno jednego, jak i drugiego ma dwie strony: światło i cień. Ich zestawienie zawsze daje dramatyczny efekt.

Szekspirowski trop jest tym ciekawszy, że Rembrandt od czasów szkolnych należał do wielbicieli teatru. W siedemnastowiecznej literaturze holenderskiej nie brakowało dramaturgicznych tekstów. Mimo że co bardziej surowi kaznodzieje grzmieli, że teatr to nie miejsce dla porządnego kalwina, swoją gadaniną nie zdołali zahamować pisania, wystawiania i oglądania spektakli. Przedstawienia odbywały się nie tylko na scenie – na ulicach wystawiały je wędrowne trupy teatralne goszczące na jarmarkach

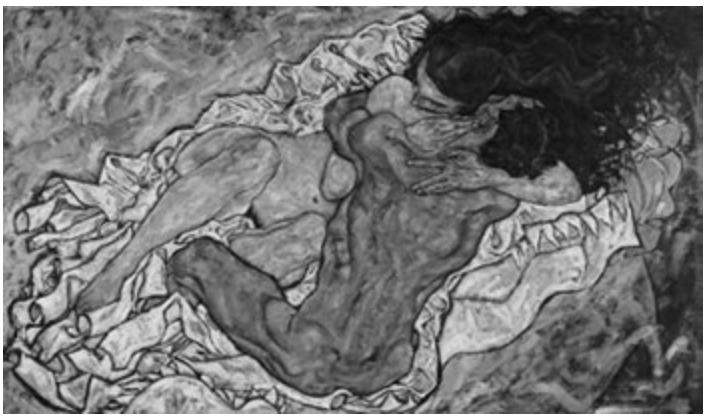
i targach. Rembrandta inspirowały pozy, kostiumy, mimika aktorów[96].

Na niektórych autoportretach uwiecznił się w malowniczych przebraniach, przybierając wyraziste miny, tym samym aktorsko wcielając się w postaci. Płótna tego typu pochodzą z okresu, kiedy życie Rembrandta przypominało krainę mlekiem i miodem płynącą.

Stworzył ponad sześćdziesiąt własnych wizerunków. Dokumentują one zarówno zmiany w jego wyglądzie, twórczości, jak i w statusie. Nigdy nie był narcyzem, który z zachwytem przygląda się własnemu odbiciu[97]. Traktował siebie z jeszcze bardziej przenikliwym realizmem niż innych, zupełnie nie zważając, co jest powierzchownie piękne, a co brzydkie. Dla niego najpiękniejsza i najistotniejsza pozostawała prawda. Nawet w scenie pościelowej w *Łożu francuskim*, w której podejrzał i uwiecznił samego siebie.

Czy przypuszczaliście, że kiedyś ujrzycie kawałek pośladka Rembrandta?

Rozdział IV



Egon Schiele, *Uścisk*, 1917 r.

EKSPRESJONISTYCZNA KAMASUTRA. *Uścisk* Egona Schielego

Ramiona, które zaplatają się w uścisku, obramowują nagość. Nagość odwróconego plecami mężczyzny i przyciskającej plecy do prześcieradła kobiety. Odsłonięci kochankowie osłaniają się wzajemnie wtuleniem ciała w ciało. On zanurza oczy, nos, usta w fale jej włosów, które splatają się z jego włosami. Ona pochyla twarz, kryje ją za ramieniem. Jedna z dłoni kochanki spoczywa na objętym karku kochanka, druga podtrzymuje jego twarz.

Gest czułości, a zarazem zawłaszczenia kojarzy się z *Pocałunkiem* Gustava Klimta. W tamtym malarskim przeboju złocisty płaszcz okrywający parę pełni rolę kokonu, który ochrania miłość. Natomiast w *Uścisku* Egona Schielego (1917) miłość z kokonu wychodzi. Obnażona, bezbronna, rozdygotana.

Dwie płaskie, syntetyczne sylwetki kochanków określają ciemne, rozedrgane kontury. Gęsta farba, która wypełnia naznaczone nimi kształty, dodatkowo rozróżnia ciało kobiece od męskiego, pierwsze rozbielając, drugie przybrudzając. Jednak tak samo rozmiękcza i wystające kości kręgosłupa, i sterczące żebra, i spiczaste kolana. Malarz nadał skórze obu postaci chłodny, sinawy, chorowity koloryt. Pociągnięcia pędzla są wyraziste, krótkie, posuwiste. Nałożona w ten sposób farba zdaje się kłębić na sylwetkach. Wszak człowiek jest kłębkiem: wrażliwej substancji[1]. Poza sinością właściwą stłuczeniom Schiele naznaczył skórę kochanków czerwienią właściwą krwiakom. Tkwią więc oni zarówno w swoich ramionach, jak i swoich ranach.

Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego* stwierdził, że miłość obdziera ze skóry[2]. Przecież zaufanie, z którym się wiąże, usuwa warstwy ochronne i potęguje podatność na skrzywdzenie.

Sylwetki mężczyzny i kobiety z *Uścisku* to potwierdzają.

Schiele malował także studia kwiatów, niepozornych i delikatnych. Ciała, które ukazał w *Uścisku*, i nie tylko w nim, wydają się równie podatne na połamanie jak kwiatowe łodyżki i na zdmuchnięcie – jak płatki. Uzmysłowił widzowi, że w chwili zbliżenia kochanek i kochanka są właściwie bezradni, poddani wyłącznie instynktom[3]. Znajdują się w nurcie miłosnego żywiołu, który porywa ich niczym wiatr niosący pyłki dmuchawca.

Całą kompozycję cechuje dynamika, dzięki rozpostarciu jej planu wzdłuż przekątnej biegnącej od prawego górnego do lewego

dolnego rogu obrazu. Wyznacza ułożenie rozciągniętej pościeli i wyciągniętej pary. Przekątna stanowi także oś symetrii przedstawienia. Ta symetryczność mogłaby stanowić dowód na inne twierdzenie Barthesa – mianowicie, że kiedy zakochany przylega do obiektu swojej miłości, ich miary są takie same[4].

Dzięki tej dynamicznej budowie białe prześcieradło z przytulonymi postaciami przypomina tratwę, która niesie je zgodnie z układem sylwetek, opadających w dół, przez rozwibrowane, rozdźwięczone złotem tło. I znów przypomina się klimtowski obraz, rozcałowany w złocie, którym zainspirował się Schiele.

„Kolor miłości jest złoty jak w słońcu kolor rzeki”[5], napisała w jednym z wierszy ekspertka od zakochania i zmysłowości Halina Poświatowska. Para z obrazu Schielego zdaje się płynąć właśnie taką rzeką, tyle że gwałtowną i rwącą, ponieważ identycznymi przymiotnikami można określić pracę pędzla.

Schiele daje do zrozumienia, że jeśli kochankowie wypuszczą się z objęć, rozpadną się na dwa osobne byty, zsuną z rozfalowanego skrawka pościeli i zapadną w porywistą toń tła. Stąd para nie przylega do siebie rozkosznie, lecz rozpaczliwie. Upojenie jednością wiąże się ze strachem przed rozłączeniem.

Wszystkie elementy dzieła Schielego, włącznie z gęstą fakturą, zdają się dygotać i wprawiają w dygot. Według Georges’a Bataille’a drżenie jest jedynym sposobem, żeby zbliżyć się do prawdy erotyzmu. Ona – w zestawieniu z uproszczeniem i ograniczeniem rzeczywistości – wydaje się człowiekowi labiryntem; ledwo się w nim zagubi, przeszywa go dreszcz[6].

Ukazanie leżącej pary z góry, ekspresja ujęcia, żywiołowe pociągnięcia pędzla wskazują na wpływ *Narzeczonej wiatru* Oskara Kokoschki, powstałej w 1914 roku, czyli trzy lata przed *Uściskiem*.

Tam autor przedstawił siebie samego wraz z Almą Mahler, niespełnioną miłością swojego życia. Pierwotnie Kokoschka planował namalować Tristana i Izoldę z opery Wagnera płynących w łodzi, jednak poeta George Trakl namówił go, żeby zamienił łódź na fale[7]. Nie bez powodu para z *Uścisku* wydaje się przepływać przez obraz.

Tak jak Kokoschka, Schiele podejrzał i pozwolił podejrzeć widzowi nieprzypadkowe osoby. W intymnym momencie przedstawił siebie i swoją żonę Edith[8]. Towarzystwo kobiet, kochanych przez niego bardziej bądź mniej, stanowiło stały element jego twórczości.

Adonisem nie był. Przeraźliwie chudy, z odstającymi uszami, sterczącymi jak najeżona szczotka włosami, o dzikim spojrzeniu. Lecz nosił szykowny strój, na który składały się spodnie z szerokimi mankietami, długa marynarka, kamizelka w wąskie paski i krawat w identyczny wzór[9]. Jak nic dandys. Zachowywał się z pewnością siebie, która zahaczała o arogancję[10]. A to przyciągało i pociągało panie. One „dosłownie wychodziły mu naprzeciw – z pretensjami, propozycjami i posagami, zakochujące się i już w nim zakochane”[11].

Natomiast na obrazach ukazywał siebie bezwzględnie, najczęściej nago, akcentując mizerność sylwetki. Prowadził równie baczną obserwację własnego wnętrza. Dokonywał autoanalizy dumy, gniewu czy udręki. Plastycznością min przypominał mima, z tym że takiego spod ciemnej gwiazdy. Utrwalał naznaczoną nimi twarz, uzyskując wrażenie groteskowości.

Na autoportretach Schiele wykręcał także swoje dłonie, w niezliczonych konfiguracjach. Jedna z nich stale się powtarzała. Otóż odsuwał od siebie palce wskazujący i środkowy, a jednocześnie przysuwał je do palców z nimi sąsiadujących. Wolna przestrzeń przypominała literę V, znak zwycięstwa.

Jakby tego narcyzmu było mało, artysta przerzucał siebie w innych. Postaciom, które portretował, domalowywał własne dłonie, wydłużone i wychudzone, o wystających kościach i kostkach. W *Uścisku* obdarzył nimi żonę, obejmującą jego twarz.

W malarstwie Schielego pozy przyjmowane przez postaci nie miały zachwycać wystudiowaną elegancją i wdziękiem, ale służyć celom badawczym i eksperymentalnym w odniesieniu do cielesności.

Przedstawiane przez niego kobiety wykrzywiają, wypinają, wyginają śmiało ciała pod rozmaitymi kątami, od ostrych po rozwarte. Czy stoją, czy leżą, zadzierają białe halki prawie pod samą brodę, eksponując sterczące piersi i owłosione łona. Podciągają, rozstawiają, rozkładają nogi, kierując jeszcze większą uwagę na miejsca intymne. Z nie mniejszym wyuzdaniem klęczą, kocio wygięte w łuk, z wystawionymi pośladkami.

Nie licząc tej ekwilibrystyki, malarz ujmował modelki w skrótach perspektywicznych, wymagających równie cyrkowej sprawności od jego ręki. Prezentował je z boku, z tyłu, z góry. Nietypowe ujęcia tego typu artyści europejscy zaczerpnęli od artystów japońskich, mianowicie twórców grafik ukiyo-e.

Dzieła wyróżnia nie tylko specyficzne kadrowanie ciał. Schiele jak nikt inny akcentował układ kości i bieg naczyń krwionośnych, jakby zamierzał wydostać je na zewnątrz. Efektownie podkreślał także defekty i uwydatniał cechy płci. Mocną czerwienią sutków, sromu i świeżej rany, bladą żółcią, zielenią, błękitem właściwym siniakom i obrzękom, rozrywał naturalny koloryt skóry.

Istotnym akcentem barwnym, który pojawia się na jego obrazach, są także pończochy. *Stojąca kobieta w czerwieni*, *Kobieta z zielonymi pończochami*, *Kobieta w niebieskich pończochach* świadczą, że artysta się nie ograniczał. Wszystkie kolory fetyszu

były jego. Zapewne znakomicie dogadałby się z Brunonem Schulzem, którego obsesje poznamy w następnym rozdziale.

W niezwykle bacznym eksplorowaniu i eksponowaniu przez Schielego tego, co intymne, więcej jest jednak bezwzględności niż uwodzicielskości. Taki zabieg kojarzy się z dziełami Edgara Degasa czy Henriego de Toulouse-Lautreca, głównego bohatera rozdziału dziewiątego. Oni bez idealizacji, bezlitośnie ukazywali kobiety, podając w wątpliwość różnicę między pięknem a brzydotą. Nie wątpili za to w prawdę ciała, którą ujawniali, idąc drogą wytyczoną przez Gustave'a Courbeta.

Obrazami Schielego Bataille mógłby podeprzeć swoje twierdzenie: „Erotyzm jest nade wszystko zjawiskiem najbardziej poruszającym, a zarazem najpodlejszym”[12]. Artysta nie stronił ani od przedstawień masturbacji, pojedynczo i w parach, ani od scalania ciała z ciałem w uściskach i miłosnych aktach, również homoseksualnych. Spiętrzał jedną postać na drugiej w coraz to nowych konfiguracjach.

W *Zeszytach don Rigoberta* Mario Vargasa Llosy znajdujemy opis ciągu dalszego historii trójkąta wyjątkowo zmysłowego małżeństwa z wyjątkowo demonicznym pasierbem, rozpoczętej w powieści *Macocha*. Chłopiec pasjonował się malarstwem Schielego. Szukał, nierzadko na siłę, podobieństw między sobą a nim. Z zaangażowaniem dzielił się z macochą wiedzą i wnioskami. Prosił ją, aby wraz ze służącą naśladowała pozy z wybranych obrazów, po czym wymykał się, pozostawiając zdezorientowane kobiety. Młody prowokator porównywał Schielego do groźnego ptaka, który szybuje nad wyciągniętymi dziewczynami czy oplatającymi się nawzajem kochankami. „Mówił, że zawsze marzył, by być ptakiem drapieżnym. Malować świat z góry, widzieć go oczami kondora albo sępa”[13]. Nie konfabulował – przynajmniej nie

tym razem. Schiele przyznawał, że pragnie okrążać miasto jak drapieżny ptak; z tej perspektywy dostrzega zarówno panoramę, jak i nagie ciała[14]. Interesowały go zatem zarówno akty miejscowości, jak i akty mieszkańców.

Taki podglądacz poluje na jak najlepsze widoki i rejestruje je bez mrugnięcia okiem: „Obraz staje się ofiarą mojej woli. Muszę go mieć tylko dla siebie”[15]. Bywało jednak, że Schiele posiłkował się fotografiami. Korzystał ze zdjęć erotycznych wykonanych w studiu fotograficznym Ottona Schmidta. Posługiwał się także bardzo specyficznymi ujęciami pochodzącymi ze szpitala Salpêtrière w Paryżu[16]. Doktor dyrektor Jean-Martin Charcot zorganizował w jego obrębie atelier i fotograficzną ciemnię.

Na zdjęciach rejestrowano ataki histeryczek. W pościelowej scenerii, w rozchełstanych koszulach kobiety wyginały się w pozach, które wskazywały, że nie panują nad swoimi ciałami. Charcot wykorzystywał je także na żywo na swoich wykładach. Pacjentki teatralizowały chorobę zgodnie z potrzebami męskiej publiczności, czyniąc histeryczne spazmy podejrzanie podobnymi do prowokacji prostytutek i/lub delirium orgazmu[17]. Co ciekawe, niektóre z ruchów podpatrywały u innych znanych sobie pacjentek, cierpiących na epilepsję. Swoją drogą, histeria pozwalała tym niespełnionym kobietom, na co dzień zmuszonym do odgrywania ról cnotliwych żon i matek, uwolnić kłębiące się w nich emocje[18].

Schiele połączył również erotykę z dramatem. Z tworzenia aktu uczynił sposób wyrażania doznań wewnętrznych i osiągania nimi wstrząsu. Mimika wielkookich czerwonoustych postaci, wliczając w ich grono jego samego, poraża. Niezależnie, czy świdrują spojrzeniem, czy sennie mrużą powieki. Czy wargi wydymają, uwodząc, czy zaciskają, dumając. Niezależnie, czy dana twarz przybiera wyraz wyzywający, czy rozmarzony, obojętny czy

odstręczający. Przejaskrawienia, których dokonywał, powodują, że widz zaczyna absolutnie spontanicznie odczuwać niepokój, niespełnienie modelki, modela[19]. Nawet jeżeli przybrana poza jest wyjątkowo obsceniczna.

Klimt, Kokoschka, Schiele. Ta trójca przodowała w odmalowywaniu nagości nie bez przyczyny. Lou Salome, pisarka i psychoanalityczka, nazwała Wiedeń, w którym mieszkali, „najbardziej rozerotyzowanym miastem na świecie”[20]. Wiedeńskie elity wyjątkowo nurtował wówczas temat seksualności, a to za sprawą Freuda, który w 1905 roku wydał *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*[21]. Najsłynniejszy psychoanalityk świata miał swój gabinet nie gdzie indziej, a właśnie w stolicy Austro-Węgier.

Ciekawe jakby zdiagnozował Schielego? Czy malarz pragnął wysublimować żądze? Czy przelewał w cudze ciała własne rozdygotanie, żeby zadośćuczynić swojemu cierpieniu? Według psychologizujących interpretacji Schielego ku przedstawianiu scen erotycznych prowadził paraliżujący strach przed opuszczeniem[22]. Pozornie bezpodstawny, u jego boku trwała bliska kobieta, rodzina, przyjaciele, wielbiciele jego talentu. Jednak niebezpodstawny dla niego samego.

Schiele należał do pokolenia artystów nerwusów debiutującego przed I wojną światową. Oddawali na zewnątrz rozdrażnienie, które rozsadzało ich od środka[23]. To ekspresjoniści.

Chociaż jako ekspresyjną określa się sztukę różnych epok, w historycznym rozumieniu nurt ten dotyczy zjawisk charakterystycznych dla plastyki europejskiej, głównie niemieckiej i północnoeuropejskiej, pierwszej ćwierci XX wieku. Sam termin „ekspresjonizm” nie powstał jednak równorzędnie z nimi. Powstał, kiedy one już wystąpiły.

Ekspresjoniści nie stanowili jednolitej grupy działającej zgodnie z wytyczonym programem, ale mieli wspólny wzorzec działania. Papieżem kierunku obwołano Edwarda Muncha, zaś za jego ikonę uznano najsłynniejsze płótno Norwega *Krzyk*. Nowa sztuka pragnęła krzyczeć równie donośnie, jak charakterystyczna postać na moście[24].

Munch przedstawiał na obrazach świat wewnętrzny, którego, w przeciwieństwie do zewnętrznego, nie da się objąć ani pojąć zmysłami. Stanisław Przybyszewski, popularyzator ekspresjonizmu w Polsce, wywiódł z jego twórczości koncepcję wyłączonej spod władzy rozumu „nagiej duszy": „(...) jak się wije i w dzikich porywach dęba staje, jak w ponurym stępieniu usycha, i z bólu krzyczy, i z głodu wyje"[25]. Do jej przedstawiania nie nadawała się jednak ani maniera naturalistyczna, ani impresjonistyczna. Żeby oddać wstrząsy, których ona doznaje, należało dobrać środki formalne odmienne od dotychczasowych. Osiągnięcie dramatycznego efektu wymagało syntetycznych i płaskich form w intensywnych kolorach, rozgraniczenia ich mocnymi konturami, zastosowania silnych kontrastów barwnych czy płytkiej perspektywy.

Styl preferowany przez Muncha przejęli kolejni ekspresjoniści[26], w tym Schiele.

Wolfgang Georg Fisher, pisarz i historyk sztuki, uznał, że obrazy erotyczne Schielego to efekty pracy lalkarza, który reżyseruje ekspresjonistyczną kamasutrę[27]. Zdaniem jednak samego „reżysera" żadne erotyczne dzieło nie jest świństwem, jeśli cechuje je wartość artystyczna. Staje się świństwem dopiero wtedy, kiedy świnią jest widz[28].

Taki pogląd na sprawę to znacznie większe pole do popisu. Schiele poprosił nawet znajomego ginekologa Erwina von Graffa,

żeby ten umożliwił mu szkicowanie ciężarnych pacjentek kliniki[29]. Najczęściej jednak przedstawiał prowokujące lalki w typie lolicim. Dlatego jego prace tym bardziej oburzały (i oburzają). Może ta preferencja wynikała z bzika na punkcie młodości?[30] A może stąd, że odkąd rodzina przestała wspierać go finansowo, nie było go stać na profesjonalne modelki? Pozowały mu młodociane prostytutki bądź robotnicze córki[31]. „A on chodził do parku Schönbrunn, gdzie było ich całe mnóstwo. Zabierał je do pracowni. Dawał im jeść i trochę forsy (...). Jego przyjaciel, pan Paris von Gütersloh, którego Schiele malował (...), mówi, że zawsze napotykał u niego w pracowni dwie albo trzy dziewczyny z ulicy"[32], opowiada macosze pasierb z *Zeszytów don Rigoberta*.

Wcześniej Schiele nie mniej skrupulatnie, wręcz zahaczając o ginekologię, rysował nagie ciała swoich dojrzewających sióstr[33]. Szczególnie zastanawiająca relacja łączyła go z najmłodszą z nich, Gertie. Jako półsierotom przysługiwało im uprawnienie do bezpłatnych biletów kolejowych. Odbyli razem – i tylko razem – niejedną wyprawę, w tym kilka powtórek z podróży poślubnej własnej matki, Marii z domu Soukup, i ojca, Adolfa[34].

Oryginał tej wyprawy był fatalny w skutkach. Chodzi mianowicie o zakażenie się przez Adolfa syfilisem po przestąpieniu progu burdelu w Trieście. Szukał tam spełnienia w ramionach prostytutki, ponieważ młoda małżonka, wychowana w przeraźliwej pruderii, nie zgadzała się na seks. Kiedy wreszcie wyraziła zgodę, małżonek ją zaraził, przez co kilkukrotnie poroniła. Przypuszcza się, że skutkiem była także chuderlawość i słabowite zdrowie urodzonego w 1890 roku Egona[35].

Wskutek syfilisu u Schielego seniora postępowały paraliż i obłęd. Ten naczelnik stacji kolejowej w Tulln, zamieszkujący z rodziną w dworcowym budynku, szybko został naczelnikiem

emerytowanym. Ale w domu nie przestawał przesiadywać w kolejowym mundurze[36].

Rodzina oczekiwała, że jego jedyny syn będzie ślęczeć nad lekcjami i zostanie inżynierem. Lecz ten tylko rysował i rysował to, na czym znał się najlepiej, czyli wagony i tory. W im cięższą chorobę popadał ojciec, w tym większą obsesję na punkcie tworzenia popadał syn[37].

Jako dorosły mężczyzna kultywował kolejową pasję. Uwielbiał zabawę polegającą na puszczaniu miniaturowej kolejki, w trakcie której naśladował głosem gwizd pociągów, przetaczanie się wagonów, zgrzytanie na szynach. Kiedy oddawał się temu zajęciu na urlopie spędzanym u Arthura Roesslera, krytyka sztuki, a jego sztuki – wielbiciela, namówił go nawet, żeby ten wygłaszał zapowiedzi na maleńkim dworcu[38].

Wracając do małego Egona: musiał on przerywać rysowanie kolejnego kolejowego taboru, gdy miał przygotować stół do posiłku. Z dodatkowymi nakryciami dla nieznajomych włącznie. Syfilis doprowadził jego ojca do omamów, zatem Adolf przyjmował wyimaginowanych gości[39]. Katastrofa goniła katastrofę. Tuż przed samobójczą śmiercią[40] chory psychicznie mężczyzna wrzucił do pieca należące do rodziny akcje i oszczędności.

Młodziutki Schiele tęsknił za rodzicem, który przychodził do niego w snach[41]. Niektórzy badacze przypuszczają, że charakterystyczne dla jego sztuki upodobanie do deformacji i emanujące z nich cierpienie stanowią echo tamtej choroby i śmierci.

Zapewne wspólne druzgocące przeżycia zbliżyły Egona z Gertie. Obrazy, które dotyczą ich relacji, równie dobrze mogłyby stanowić ilustracje do miłości Trakla do jego siostry. Miłości fatalnej.

Co ciekawe, te dwa bratersko-siostrzane niebezpieczne związki trwały równocześnie.

Kiedy Gertie zaczęła umawiać się z przyjacielem Schielego Antonem Peschką, brat poczuł zazdrość. W końcu jednak machnął ręką, poznał bowiem Wally Neunzil[42], szczupłą i wielkooką, w hołubionym przez siebie typie urody kobiety-dziecka. W typie jego siostry, która jako pierwsza pozowała mu nago[43]. Skarżyła się zresztą, że kochany braciszek potrzebuje modelki na każde skinienie. Czasami dybał na nią od rana, budził i zwlekał niemal przemocą z łóżka, żeby zapozowała mu natychmiast[44]. Godną następczynię Gertie spotkał w pracowni samego Klimta, swojego drugiego – artystycznego – ojca.

Po śmierci tego biologicznego oficjalnym opiekunem Egona został jego wuj Leopold Czichaczek. Długo stawał okoniem wobec pragnienia podopiecznego podjęcia studiów malarskich[45]. Aż w końcu, po wyrzuceniu niepokornego siostrzeńca ze szkoły z internatem, przestał. Zaś ten wyjątkowo, bo jako zaledwie szesnastoletek, został przyjęty do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych[46].

„Diabeł przywiódł Schielego do mojej klasy!”[47] Christian Griepenkerl, jeden z jego profesorów, jak widać, nie pałał entuzjazmem. Młody Egon wykazywał bowiem szczególną podatność na wpływy cudzej twórczości. Jak to bywa w krajach zapóźnionych kulturalnie, w Austrii impresjonizm i secesja, kierunki walczące z tradycją akademicką, pojawiły się równocześnie[48]. Podczas pobytu na uczelni Schiele fascynował się impresjonizmem, o czym świadczą ówczesne pejzaże spod jego ręki[49]. Dlatego nie dziwi konflikt studenta z profesorem, klasycyzującym romantykiem, tradycjonalistą[50].

Na szczęście wyrzutka wziął pod swoje skrzydła nawrócony na modernizm Klimt. Podobno zapytany, czy młody malarz ma talent, odparł, że ma go aż za dużo[51].

Klimt stał się dla Schielego wzorem. Adept odnalazł się w podobnych mistrzowi tematach: portrecie, pejzażu i kompozycjach symbolicznych[52]. W jego pracach pojawiły się pogłosy secesji, mianowicie wydłużone, geometryczne i mozaikowe formy. Schiele analogicznie do Klimta wyłączał z poddawania geometryzacji twarze, dłonie i stopy postaci[53]. A secesyjną stylistykę filtrował przez własną świadomość i wrażliwość artystyczną, które podążały w kierunku ekspresjonizmu.

Coraz odważniej wdrażał własne pomysły i odróżniał się od nauczyciela. U Klimta dominuje kolor, u Schielego kontur. Jednak płynna secesyjna klimtowska linia rozedrgała się, zaczęła się rozrywać. Klimt to obfitość, Schiele surowość[54]. W miejsce zdobnego ornamentem kostiumu, ekspresjoniście wystarczało nakładanie prostego ubrania z plamy koloru. Nawiasem mówiąc, optował za rozbieraniem.

Choć obaj artyści inspirowali się zmysłowością i seksualnością, Schiele ukazywał je znacznie brutalniej. Mimo wszystko Klimt wyznawał wiarę w miłość, która przezwycięży zło[55] (inne jego bóstwa poznamy w ostatnim rozdziale), i preferował harmonię. Schiele komponował dodekafonicznie.

Inaczej niż secesjonista podchodził również do symboliki obrazów. Nie sięgał po alegorie. Sens wyrażał środkami wyłącznie formalnymi: kompozycją, dobraną paletą (często ziemistą i zgaszoną, więc zupełnie inną od klimtowskiej), a także fakturą[56].

Zatem od Klimta czerpał, ale i Klimta przezwyciężał, niczym syn, który z czasem buntuje się przeciwko ojcu. Ekspresjonizm

triumfował nad secesją[57]. Kiedy ona powoli dogorywała, on płonął coraz mocniejszym ogniem.

Z czasem Klimt z dyżurnego buntownika stał się nowym bożyszczem nabywców obrazów. Portrety jego autorstwa zadowalały ambicje wiedeńskich snobów i nuworyszów[58]. Pałeczkę w sztafecie wichrzycieli przejął Schiele.

Mieszczaństwo austriackie, które pragnęło spoglądać na idyllę, nie znosiło ekspresjonizmu ujawniającego brudy. Pierwsze wystawy – w 1908 i 1909 roku – przyniosły Schielemu wyłącznie krytykę. Jego prace nazywano wybrykami chorego umysłu[59]; epitet przylgnął do nich jak metka. W 1912 roku malarz pokazał swoje obrazy w Budapeszcie i w Monachium, gdzie przyjęto je przychylniej niż w Wiedniu[60].

Dyplomatycznie mówiąc, na nadmiar nabywców swojej sztuki Schiele nie mógł wówczas narzekać. Hans Goltz, jego marszand, w 1913 roku napisał mu, że on sam owszem, daje się porywać nastrojom z rysunków, nawet najdziwaczniejszym, ale i tak zastanawia się, kto ma je kupować[61]. „Mam nikłe nadzieje w tym względzie”[62], skwitował gorzko.

W chórze zawiedzionych Schielem nieustannie śpiewała jego matka, która wypominała mu, że nie dba o grób ojca, jest rozrzutny i rozpustny, na wszystko i dla wszystkich ma czas, tylko nie dla niej[63]. Strumień ciągłych matczynych żali artysta próbował zatamować listem, który nie pozostawiał wątpliwości: „Jeśli będziesz znowu czegoś potrzebowała, przyjdź do mnie, bo ja nie przyjdę już nigdy. Egon”[64].

Jako pocieszenie pozostawało mu grono fanów składające się z malarzy, architektów, kolekcjonerów czy wspomnianego krytyka[65]. W tym gronie królował Klimt. Wspierał Schielego, kupując jego prace, pomagał w ich wystawianiu, wciągał

młodszego kolegę w odpowiednie środowiska czy wypożyczał własne modelki.

Jedną z nich była rzeczona Neuzil. Do pozowania zmusiły ją złe warunki bytowe w robotniczej rodzinie. Klimt sypiał z nią, tak jak z wieloma innymi dziewczynami i kobietami, które stawały w jego pracowni po drugiej stronie sztalugi. Jednak czego nie robi się dla syna, choćby przyszywanego. Zwłaszcza jeżeli nie narzeka się na brak chętnych.

Także w przypadku duetu z Schielem porozumienie na linii malarz – modelka przeszło w porozumienie na linii kochanek – kochanka. Twórca nabrał nowej energii do życia i tworzenia dzięki „świergotliwemu skowronkowi", jak przezywał siedemnastoletnią Neuzil[66]. Przestał ściągać do siebie modelki z parku Schönbrunn[67].

Z Wiednia, który jak dotąd mu nie służył, para przeniosła się do Krumau, rodzinnego miasta matki Egona. Dom z ogrodem, pracownia z lustrem pozwalającym na grę w nietypowe ujęcia, w zwielokrotnienia. Żyć nie umierać. Kiedy nie malował, Schiele snuł się po polach albo przesiadywał w kawiarni. Kiedy nie pozowała, Neuzil załatwiała sprawunki w sklepach albo sprzedawała – gotowe prace ukochanego[68]. Wizyty u kupców nie obywały się bez napastliwych komentarzy, ponieważ w mig rozpoznawano w niej modelkę użyczającą wdzięków ekspresjoniście. Pragnęli zapłacić także za nią[69].

Poza tym wspólne życie wyglądało całkiem sielsko. Przynajmniej dopóki wścibskich nosów do szyby pracowni nie zaczęli przytykać podglądacze. Jeszcze nieletni.

Wkrótce przekroczyli próg pracowni jako nowi modele.

Żyjący na kocią łapę artystyczny duet mieszkańcy miasteczka wyklęli jako zdemoralizowany i demoralizujący. Schiele nie miał już

czego szukać w kawiarni, a Neuzil u sklepikarzy[70]. Wyjechali zatem do Neulengbach, położonego pół godziny jazdy koleją od Wiednia.

Przenosiny zaowocowały jeszcze większą aferą niż w Krumau. W Neulengbach Schiele został oskarżony o uwiedzenie nieletniej Tatjany von Mossig, córki miejscowego oficera. Dziewczyna postanowiła bowiem opuścić progi rodzicielskiego domostwa i przekroczyć progi tego malarskiego. Schiele i Neuzil zgodzili się, żeby została u nich na noc, spała z kobietą. Neuzil zarzekała się, że próbowali odstawić pannę do babki w Wiedniu.

Jednak powiadomiono policję, w efekcie czego 13 kwietnia 1912 roku Schielego aresztowano wraz z jego pracami[71]. Sposób, w jaki się z nim obchodzono, rozzłościł go i zdruzgotał. W areszcie spędził trzy tygodnie[72], do czasu gdy biegły lekarz przebadał von Mossig, stwierdzając, że ta wciąż jest dziewicą[73]. Ostatecznie malarzowi postawiono zarzut, że w swojej pracowni udostępnia nieletnim pornografię. Odbył się pokazowy proces, na którym podobno sędzia spalił jeden z aktów autorstwa Schielego w płomieniu świecy[74].

Rozprawę uwiecznił Dieter Berner, w swoim filmie zatytułowanym *Egon Schiele. Śmierć i dziewczyna*. W scenie na sali sądowej wzburzony młodzieniec, w swoim dandysowatym wdzianku, ze wzrokiem pałającym takim samym ogniem, jak jego rysunek, krzyczy: „Jestem artystą!". Z oburzeniem manifestuje, że jego zadaniem jest ochrona wolności wypowiedzi artystycznej[75]. „Nie wypieram się: robiłem rysunki i akwarele, które są erotyczne. Ale przecież są to nadal dzieła sztuki – mogę to powiedzieć i ludzie, którzy coś z tego rozumieją, chętnie to potwierdzą. Czy inni artyści nie tworzyli obrazów erotycznych? Np. Rops robił tylko takie. Ale nie uwięziono z tego powodu ani jednego artysty. (...) Wiele, wiele słynnych nazwisk artystów mógłbym wymieniać, także Klimta; ale nie chcę się w ten sposób tłumaczyć, byłoby to mnie niegodne. Nie

zaprzeczam zatem. Jednakże wyjaśniam, że nieprawdą jest, abym umyślnie pokazywał takie rysunki dzieciom i je demoralizował. To nieprawda!”[76], zarzekał się prawdziwy Schiele w jednym z listów.

Roessler również uważał, że rozerotyzowanie artysty nie oznacza zdeprawowania. Przyjaciele Egona nie mieli go za erotomana[77].

Po awanturach na prowincji Schiele powrócił z Neuzil do Wiednia. Nadal przedstawiał ludzkie ciało zuchwale pod względem obyczajowym i kompozycyjnym. Po spędzeniu czasu za kratami jego prace stały się jeszcze bardziej mroczne. Uważał, że wszystko jest żyjącą śmiercią[78]. Świadczące o tym dzieła były pokazywane w Budapeszcie, Dreźnie, Monachium, Paryżu i Rzymie.

W nowej pracowni podpatrywały Schielego tym razem dwie kobiety, dwie wychowanki szkoły klasztornej, dwie siostry: Adéle i Edith Herms. Panienki z dobrze sytuowanej rodziny. Schielemu w to było graj. Żeby przyciągnąć jeszcze bardziej ich zainteresowanie, eksponował w oknach własne karykatury. W liście zwierzył się Roesslerowi, że zamierza wziąć ślub.

Ślub jak najbardziej korzystny i nie z Wally[79]. Łebski casanova obracał już wówczas Edith, którą ostatecznie wybrał spośród sióstr. Dołączenie do zamożnej familii, która nie pozwoliłaby młodym zginąć, zapewniłoby mu komfort pracy twórczej w warunkach o wiele spokojniejszych niż dotychczasowe. Dzięki wpływom rodzinki zamierzał także uchronić się przed wyruszeniem na wojenny front, co pogruchotałoby artystyczną karierę[80]. Łajdactwem popełnionym wobec uczuć Neuzil i swoich pragnął ratować własną sztukę.

Partnerkę postawił przed faktem dokonanym: umówił się z nią w kawiarni i oznajmił, że zaręczył się z Edith[81]. Oto dowód, że w Schielem ścierali się wyzwolony artysta z drobnomieszczaninem[82]. Wszak powtarzał, że lubi sprzeczności.

Wybrankę poślubił w 1915 roku.

W publikacjach o jego twórczości *Uścisk* interpretowany jest jako ukazanie braku połączenia dusz mimo połączenia ciał[83]. I zapewne coś w tym jest. Neuzil rozumiała Egona, popierała go, pozowała zgodnie z jego pragnieniami, pomagała, w czym tylko mogła, kochająca i (p) oddana. Z kolei Edith była typową mieszczką. Wolała, żeby mąż malował ją zapiętą pod samą szyję.

W tamtych czasach kobiety pracujące były bardziej wyemancypowane niż te, które ze względu na przynależność do kręgu ludzi zamożnych pracować nie musiały, a nawet nie powinny[84]. Burżuazyjna żonka naciskała, żeby Schiele przestał w kółko i na okrągło prowokować. I rzeczywiście – jego prace stały się bardziej zachowawcze, przynajmniej niektóre.

Pierwsza wojna światowa, tak jak tego pragnął, mu się upiekła. Zajmował się przede wszystkim pracą administracyjną, początkowo w Pradze, a następnie w Wiedniu[85]. W latach 1914–1918 znalazł czas na tworzenie. W tym okresie na jego sztukę, podobnie jak na sztukę innych ekspresjonistów, wpłynęła twórczość ludowa. Inspiracją były hafty, tkaniny, wycinanki[86]. Płaskie postaci z dzieł Schielego wyglądają niekiedy jak wycięte nożyczkami i wklejone.

Z tego czasu pochodzi *Uścisk*. Styl się wykrystalizował, artysta ujawnił pełnię twórczej dojrzałości.

W trakcie wojennej zawieruchy jego prace nadal prezentowano na wystawach zagranicznych: w Zurychu, Monachium, Rzymie, Brukseli, Paryżu. Nadchodził triumf, ponieważ wydarzenia przyniosły lepsze zrozumienie drastycznej ekspresji prac Schielego. Zarzucana mu dotychczas przesada okazała się bolesną rzeczywistością.

Kiedy świat wokół wirował w szaleństwie, wydarzenia w życiu osobistym artysty również układały się w wir koła fortuny. W 1916

roku wydawane w Berlinie pismo „Aktion” poświęciło mu numer specjalny[87]. W roku 1917 Egona przybiła wieść o śmierci Wally. Jego dawna ukochana służyła na froncie jako pielęgniarka Czerwonego Krzyża. Rok 1918 rozpoczęła kolejna śmierć, przyszywanego ojca; stąd, w zastępstwie Klimta, Schiele przewodził 49. edycji Wystawy Secesji w Wiedniu[88]. Jak zwykle – nie trzymał na smyczy narcyzmu, lecz puścił go wolno. Tym razem na plakacie wydarzenia, który namalował, skorzystał z motywu Ostatniej Wieczerzy, w miejscu Jezusa usadzając siebie samego[89]. W głównej sali wystawienniczej zaprezentował dziewiętnaście swoich płócien i dwadzieścia dziewięć koloryzowanych rysunków[90]. Odniósł niekwestionowany sukces[91], po raz pierwszy w Wiedniu. Dzięki zyskom ze sprzedaży przeprowadził się do nowej pracowni. Wraz z żoną oczekiwali narodzin dziecka[92]. Wydawało się, że wszystkie wojny i wojenki w jego życiu dobiegły końca wraz z końcem wojny światowej.

Jednak jesienią w Europie rozpętała się epidemia bardzo groźnej hiszpanki, którą zaraziła się Edith i przekazała ją Schielemu. Mimo oddania pielęgnującej go siostry, artysta zmarł trzy dni po żonie[93]. Miał zaledwie dwadzieścia osiem lat.

„Będę owocem, który jeszcze po przegniciu pozostawi po sobie wieczne istoty, przeto jak wielka musi być Twa radość, że mnie urodziłaś?”[94], napisał w jednym z listów do matki. I choć ta postrzegała syna zupełnie inaczej, słowa okazały się prorocze. Mimo krótkiego życia Schiele pozostawił po sobie pokaźny dorobek: ponad trzysta obrazów olejnych i ponad trzy tysiące prac na papierze[95]. Przerwał milczenie na wiele tematów uważanych za tabu. Charakterystyczne dla niego tematyka i forma, uzyskane dzięki wrażliwości emocjonalnej i wizualnej, zapuściły korzenie w historii sztuki. Stały się klasyką. Austriackiego ekspresjonistę

doceniają i muzea, i prywatni kolekcjonerzy, przelicytowujący się na aukcjach.

Skandaliczna twórczość i równie skandaliczne życie prywatne wpłynęły na to, że Schiele zaliczany jest dzisiaj do elitarnej grupy twórców. Mianowicie tych, których prześladuje demon[96], nie tylko artystyczny, przez co ich walki wewnętrzne są przenoszone na sztukę. Schielego pod względem psychologicznym łączy się na przykład z van Goghiem – ze względu na silne uczucia, które w sobie nosili i oddawali w gorączce tworzenia[97].

Poglądy don Rigoberta opisane przez Llosę jak ulał pasują do osobowości malarza: „«Zdrowy» (...) znaczy głupi, konwencjonalny, pozbawiony wyobraźni i przebiegłości, ujednolicony przez stereotypy narzucone przez powszechną moralność i oficjalną religię. (...) To nie zdrowie, lecz niedomaganie. Bogate życie duchowe zakłada ciekawość, przebiegłość, fantazję i niezaspokojone pragnienie, a więc duch «nieczysty», złe myśli, przywołujące zakazane obrazy, euforię wiodącą do eksploracji nieznanego i przemeblowującą znane, systematyczne nieposłuszeństwo wobec odziedziczonych idei, opatrzonej wiedzy i modnych wartości”[98].

Taka postawa wywołuje kontrowersje również współcześnie. Dla jednych Schiele jest wyłącznie jednostką wybitnie podejrzaną, jako zbyt mocno zainteresowany seksem i śmiercią. Twórcą niesmacznych obrazów, od których wolą odwrócić twarz jak najprędzej. Tego im jednak mało, więc nakazują odwracać od nich twarz innym.

W setną rocznicę śmierci Klimta i Schielego Museum of Fine Arts w Bostonie zorganizowało ekspozycję ich prac. Wypożyczyło z Albertina Museum w Wiedniu dzieła, które miały ukazać widzom podejście obu artystów do portretowania ciał. Ze względu

na inicjatywę Me Too przy obrazach Schielego pojawiła się informacja, że dwudziestojednoletniego malarza oskarżono o porwanie i uwiedzenie nieletniej. Mimo że uniewinniono go już wtedy, od zaledwie postawionych zarzutów...

Poprawność polityczna zwyciężyła swobodę artystyczną również w Europie. Plakaty i billboardy z charakterystycznymi aktami, reklamujące rocznicowe wystawy Schielego, nie zostały przyjęte w Londynie, Hamburgu, Kolonii. Zawisły wyłącznie w Wiedniu. Tamtejsze muzeum stworzyło wówczas animację, na której postaci z obrazów ekspresjonisty zasłaniają genitalia. Towarzyszyło im hasło: „Mają sto lat. Dziś wciąż są zbyt wyzywające?", i hasztag „#wolnośćdlasztuki"[99].

Jakże zgodny z wymową twórczości Schielego.

Rozdział V

Bruno Schulz, *Undula, odwieczny ideał*, ok. 1920–1922

BURDEL I BÓSTWO. *Undula, odwieczny ideał* Brunona Schulza

Grafika wiąże się z czernią, czerń z nocą, noc z pokusą, pokusa z zatraceniem.

Tak jak wtedy, kiedy ćmę przywabia białe światło świecy. Pozornie bezpieczny punkt powoduje (samo)spalenie.

Zapewne skrzydła ćmy nieraz zaszeleściły Brunonowi Schulzowi nad uchem, kiedy przesiadywał przy biurku. Nie mógł odgonić owada szybkim machnięciem, jeśli ślęczał z lupą w jednej ręce, a z igłą w drugiej. Pochylał ciemną wzburzoną czuprynę nad

szklaną płytą fotograficzną otrzymaną od zaprzyjaźnionego fotografa Bertolda Schenkelbacha[1]. Zużytą przygotował na własny użytek, pokrywszy czarną żelatyną. W zanadrzu miał rysunek, na którym się wzorował. Igłą wydrapywał z czerni płyty biel jego linii. Witkacy, zapamiętały wielbiciel tworzenia neologizmów, od tejże czynności nazwał technikę przyjaciela drapografią[2].

Gotową kompozycję, rodzaj ręcznie wykonanego negatywu, Schulz kopiował w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym. Wywoływał, zmywał, utrwalał. „(...) proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także”[3], utyskiwał. Niezbędną ciemnię urządził w miejscu łazienki, która pozostawała nieczynna[4]. Po uzyskaniu odbitki czarne elementy zamieniały się w białe, a biały dukt igły stawał się czarny.

Metoda, którą posiłkował się Schulz, tak naprawdę nazywa się *cliché-verre*, w spolszczeniu kliszwer. Nie jest szlachetną techniką graficzną, bo nie wymaga matrycy, farby drukarskiej i prasy[5]. Pochodzi z Francji, gdzie została wynaleziona w połowie XIX wieku. Zwykle posługiwali się nią twórcy, których interesował zarówno rysunek, jak i fotografia. Należeli do nich na przykład realista Camille Corot i surrealista Man Ray[6].

Schulz poznał kliszwer zapewne podczas pobytu w Wiedniu. I tą metodą wykonał między innymi *Undulę, odwieczny ideał* (1920), graficzny wielowątkowy traktat o władzy i poddaństwie.

Wymusza on posłuszeństwo, nawet na widzu. Undula nakazuje mu, by kierował wzrok od lewej do prawej. Najpierw wzdłuż pionowej spirali swojej sylwetki, która przypomina *figura serpentinata*, czyli manierystyczne skręcanie ciała. Kiedy wyciąga się na szezlongu, linie obejmujące jej figurę pochlebczo uwypuklają samą zgrabność, same walory, sam powab.

Włosy ma zebrane w wysoki kok, przystrojony opaską nad czołem. Jak rodem z antycznej Grecji. Fryzura wiedzie patrzącego prosto na szczyt, na boski Olimp. I tak jak w przypadku *Olimpii* Édouarda Maneta, ozdoba w niej jeszcze podkreśla nagość[7]. I tak jak Olimpia Undula uświadamia, że wstyd się jej nie ima. Bezwstyd także. Jest zbyt idealna, żeby stosować wobec niej trywialne określenia i rozróżnienia. Boskość rządzi się własnymi prawami.

Boska składa dłoń na dekolcie, jakby właśnie wydobyła z piersi teatralne westchnienie. Spojrzenie osuwa się w podsuwanym przez rękę kierunku: wzdłuż niej, na brzuch, na łono, przebiega po długich nogach, po czym przypada do stóp Unduli, razem z mężczyzną. Jaka siła sprawiła, że przywarł torsem do podłogi? Jaka, że przycisnął wargi do stopy Unduli? Nieodparta siła pożądania – jakże by inna?

Druga stopa pożądanej wylądowała przy jego karku. Naprężona zanurzyła się w gęstych ciemnych włosach całującego. Kłamliwie obiecując pieszczotę, prawdziwie utwierdziła jego położenie i poniżenie. Wszak w każdej chwili mogłaby go mocniej potrącić – i odtrącić.

Artysta symbolicznie przyszył do siebie (igłą) wyniosłość i uniżenie. W miejscu złożenia pocałunku serpentyny dwóch sylwetek łączą się ze sobą. Oś wyznaczająca męską postać również przyjmuje spiralny kształt, tyle że poziomy. Kierunki sugerowanych ruchów obu ciał zwracają się przeciwstawnie względem siebie. Zabiegi te podkreślają, że mężczyzna został stworzony w kontraście do kobiety, razem ze swoją niepozornością i wątłością (żeby nie powiedzieć: lichością). A z napięciem kierunkowym wiąże się napięcie emocjonalne pomiędzy obojgiem.

Kiedy poddany klęczy na tym, co twarde, władczyni rozpiera, rozpieszcza się na swoim buduarowym tronie. Spogląda z góry na tak niedoskonałego, za jakiego miał się ten, który trzymał igłę

między palcami. Z jedną znaczącą różnicą: mężczyzna z grafiki nawet nie śmie podnieść wzroku, jakby znalazłszy się tak blisko Unduli, obawiał się porażenia albo i oślepienia. Zaś autor grafiki spoglądał na swoją boską nieraz. Przenikliwymi oczami, które choć ciemne, mieniły się blaskiem.

Nie patrzył jednak bez drżenia. Igły, którą prowadził po płycie, nie hamował opór podłoża, dlatego przekazała nieco z dygotu jego ręki. Rytmiczne linie nabierają ekspresyjnego wydźwięku, jakby stanowiły „zapis gramofonowy emocji”[8]. Sylwetki, wystrój, tło – zdają się dźwięcznie wibrować.

Schulz roztańczył również czerń z bielą. Stopniem zagęszczenia linii zróżnicował kolejne płaszczyzny kompozycji. Wyraźnie wyróżnił kobiece ciało. Nie zaciemnia go żaden strój. Oszczędne zakreskowanie sylwetki sprawia, że biel nagości poraża dobitniej. Również dlatego natychmiast zwraca na siebie uwagę. Znacznie mniej bieli przesącza się spomiędzy linii pokrywających posłanie i wiszącą za nim zasłonę. Kreskowanie tła jest gęstsze; miejscami gęste jak noc, zuchwale panosząca się i roznosząca po pomieszczeniu. Mocno zacieniowane przecinającymi się liniami ciało mężczyzny daje do zrozumienia, że przynależy on do sfery ciemności.

Tylko dzięki łaskawości władczyni poddany dostąpi porcji jasności. Ona przyciągnęła go wprost z obszaru nocy jak ćmę, z tym że światłem swojej zmysłowości. Olśniła go i zasklepiła w pułapce, z której nie ma ucieczki: błogosławionego i przeklętego między nogami.

Starożytnym zwyczajem znakiem zwycięstwa było postawienie nogi na pokonanym[9]. Undulę mogłyby reprezentować same nogi; wszak pozostają wystarczająco wymowne. Mężczyzna spłaszcza się i pełznie po podłodze – najwyraźniej ćma, która ledwie wleciała

do buduaru, powróciła do stadium larwalnego – i jest bezlitośnie zadeptywany. Bez obrzydzenia, z lekceważeniem. „Nogami dręczą (...), doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału kobiety Schulza jego skarlałych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak. Jego grafiki to są poematy okrucieństwa nóg”[10], po raz kolejny trafił w dziesiątkę z podsumowaniem Witkacy.

Sceneria jest równie nieprzypadkowa, jak gesty postaci. Szezlong, na którym spoczywa kobieta, przekierowuje do epoki rokoka, kiedy wzrosła jego popularność. Wypoczynkowy mebel z grafiki cechują właściwe temu stylowi opływowość i dekoracyjność.

Przypomnę, że rokoko zdominowała stereotypowa kobiecość i przypisywane jej cechy. Kapryśnością, lecz nieodłączną od gracji, charakteryzuje się i schulzowska Undula.

Razem z nią szezlong zajmuje nieproporcjonalnie duża poduszka. Obfita i miękka, całą sobą daje do zrozumienia, że można się w niej słodko zapaść. Kształtem przypomina otwartą muszlę, symbolicznie związaną z erotyzmem i z płodnością. Może pościelową muszlę zainspirowała muszla ślimacza? Wszak brzegi poduszki przypominają wzór, który faluje na płaszczu tropikalnego ślimaka morskiego, o nazwie *thuridilla undula*. Schulz mógł znać ten zabójczo jadowity gatunek z książki Roberta Nachtweya *Świat zwierząt*, wydanej w Polsce w 1904 roku[11]. Zarówno otwarta muszla, jak i wydzielający śluz ślimak to odniesienie do kobiecych narządów intymnych.

Za szezlongiem wisi zasłona ze wzorem złożonym z kół. Koło stanowi kolejny z emblematów kobiecości, nawiązuje do krągłego ciała.

Niczym stary mistrz malarstwa Schulz sięgnął do odwiecznego tematu aktu i dopełnił go odpowiednimi rekwizytami. Undula,

podobnie jak rozebrana na niejednym obrazie Wenus, jest postacią na poły realną, na poły mityczną.

Takie przedstawienie kobiety nie wyróżnia się wśród dorobku artysty. Undula to stała rezydentka jego cyklu grafik *Xięga bałwochwalcza*, do którego należy omawiana praca. *W garderobie Unduli*, *Undula u artystów*, *Undula idzie w noc*[12]; gdziekolwiek i z kimkolwiek się znajduje ta postać, nieustannie kusi i dominuje. Inne bohaterki *Xięgi* nie ustępują jej pola.

Wszystkie uosabiają odwieczną kobiecość[13].

Imię Undula przywodzi skojarzenie z Undyną (Ondyną), boginką rzek i jezior. Niebezpieczną rusałką przyciągającą mężczyznę po to, żeby go utopić. Mogącą wymienić przyjacielski uścisk z Syreną[14].

Undula to symbol erotyzmu jako takiego, w jego mrocznym wydaniu. Swój wizerunek czerpie z portretów *femmes fatales*, które z przejęciem odmalowywali dekadenci. Apokaliptycznym nastrojom końca XIX wieku potrzebna była i nierządnica babilońska. Relacje damsko-męskie prezentowano w kontekście miłych złego początków, mianowicie sztuczek kochanki, które budziły pożądanie kochanka, żeby doprowadzić go do zguby. Biedaczek był mądry po szkodzie.

Zanim ukazała się proza Schulza, jego graficzną *Xięgę* często sprowadzano do niniejszej konwencji. Kojarzono ją bowiem ze sztuką młodopolską, czerpiącą pełnymi garściami z symbolizmu[15]. Jednym z ulubionych motywów jej przedstawicieli pozostawała zjawiskowa kobieta. Kreacja i śmierć, namiętność i rozpacz – przyciągała i reprezentowała przeciwieństwa (powrócę do tego motywu w ostatnim rozdziale).

Natomiast Schulz, w przeciwieństwie do poprzedników, nie odnosił się do tej symboliki śmiertelnie poważnie. Traktował ją jako rodzaj gry, w tym z odbiorcą. Zabawiał się konwencją

podobnie jak Witold Wojtkiewicz, który w swoich obrazach z powodzeniem połączył psychologiczny dramatyzm z cyrkowym komizmem.

Schulza grafika i rysownika porównuje się również z artystami spoza Polski, między innymi z Alfredem Kubinem i Maksem Klingerem[16]. Wykreowali oni świat jak ze snu, pełnego dreszczy namiętności, a zarazem przyprawiającego o dreszcze strachu. Józefina Szelińska, narzeczona Schulza, wyjawiła, że ten sam wskazał, co łączy go z Kubinem: deformacja postaci i „pełna fantastyki goyowskiej groza”[17].

Artystę parowano zresztą i z samym Goyą. Jego rysunki i grafiki określano mianem „galicyjskich *Caprichos*”[18]. *Caprichos*, czyli kaprysów, w których Hiszpan ukazał w krzywym zwierciadle kwestie społeczne i obyczajowe, w tym związane z prostytucją.

Choć Schulz pragnął być artystą swoich czasów, na pierwszy rzut oka jego grafiki prezentują styl bliższy wiekowi XIX niż XX. Falują secesyjnym konturem. Przyjęły symboliczną i ekspresyjną wymowę, chociaż pojawiły się, kiedy symbolizm już przebrzmiał, zaś ekspresjonizm wybrzmiewał. Wśród nowinek triumfowała wówczas sztuka geometryczna, posługująca się zupełnie odmiennymi środkami formalnymi i ideologią. Stąd Schulza zaliczano do wstecznikaków. Dopiero Witkacy i Zofia Nałkowska, którzy zdawali sobie sprawę, że symbolika jest ponadczasowa, nie uznali działań plastycznych przyjaciela za anachroniczne. Zauważyli w twórczości Schulza awangardowy, psychoanalityczny, a co za tym idzie surrealistyczny, potencjał. Z tym że nawet te dwie jaskółki wiosny nie uczyniły. Dzieło Schulza zdobyło największą popularność po jego śmierci, kiedy pojęcie surrealizmu na trwałe zakorzeniło się już w głowach i gustach. Publiczność wreszcie stała się gotowa, żeby docenić zapędy i zabiegi artysty[19].

Właściwie nawet w technice *cliché verre* zawarty był duch czasów, w których tworzył Schulz (i późniejszych), stawiających na piedestale podróbę i prowizorkę. Przypomnę, że korzystał on z zużytych płyt fotograficznych, ba, pragnął wizualnie postarzyć prace, co prawdopodobnie udawało mu się osiągnąć dzięki kupowaniu specjalnych papierów pozytywowych[20]. Mistyfikacji dokonywał z premedytacją i jakby tego było mało – z ironią.

O tym, że Schulz świadomie czerpał z wielu stylów, przetwarzał je i wcale uwsteczniony nie był, świadczy także to, że w grafikach posługiwał się estetyką właściwą kinu. Jego brat Izydor Schulz prowadził ten przybytek w Drohobyczu. Artysta miał ułatwiony dostęp do różnych produkcji. Lubił charakterystyczne efekty, jakie daje gra światła i cienia[21]. Lekka nieostrość i specyficzna patyna grafik Schulza przywodzi na myśl kinowy ekran[22]. Na nim występowały aktorki, które bladością i afektacją dorównywały Unduli.

Również narracja plastyczna, w której występuje jej postać, pozostaje reprezentatywna dla całej *Xięgi.* Role w niej zostały rozdane za jednym zamachem, zgodnie z jednym schematem: każdy mężczyzna to masochista i fetyszysta, każda kobieta to sadystka[23].

Od czasu do czasu Schulz dawał do zrozumienia, że wykonał zbiór ilustracji do powieści Leopolda von Sacher-Masocha. Artysta lubił zasłaniać się *Wenus w futrze* przed siostrzeńcem i jego znajomymi, kiedy angażował ich do pomocy przy odbijaniu grafik[24]. Poza tym wymówka pozwalała włączyć nowe prace w kontekst, którego oswojenie odbiorcy mieli za sobą. *Wenus w futrze*, opublikowana w 1870 roku, była powieścią dobrze znaną w austro-węgierskiej Galicji[25]. Monarchia Franciszka Józefa I jeszcze na długo przed rozpadem eksportowała narkotyczny towar – dekadencję[26]. Nie dziwota, że niejeden obywatel Austro-Węgier montował

dekadenckie historie. Akurat von Sacher-Masoch opisał związek dominy ze zdominowanym:

„Z twarzy jej promieniowała słoneczna pogoda i wyraz jakiegoś rozkosznego zadowolenia. Wyciągnęła się w półleżącej postaci na otomanie, na lewym łokciu się wsparłszy, w prawej ręce dzierżąc szpicrutę. Lewą stopę oparła niedbale na grzbiecie mężczyzny, który tarzał się przed nią jak niewolnik, ba, więcej może – jak pies wierny”[27].

Powyższy fragment *Wenus w futrze* prezentuje tytułowy obraz, z którym grafika z Undulą wykazuje analogie. Zgadza się typ relacji, zgadza się otoczka, wreszcie – perwersyjność. Powieść zawiera i inne fragmenty, bliskie dziełu Schulza i ujętemu w nim fetyszowi stóp, na przykład: „Zbliżyłem się ku niej, jak pies (*Now I wanna be your dog*, mógłby dośpiewać Iggy Pop – przyp. M.M.), podziwiając jej przewrotność oraz grozę prawdziwej tyranicy. – Jeszcze jeden krok – rozkazała dalej. – Na kolana! Ucałuj moją stopę...”[28]. Badacze nie są jednak jednomyślni co do inspiracji artysty powieścią. Dariusz Konrad Sikorski, autor *Symbolicznego świata Brunona Schulza*, wizje twórcy potraktował jak przedłużenie wizji von Sacher-Masocha[29]. Z kolei Tomasz Gryglewicz, autor książki o erotyzmie w sztuce polskiej, uznał, że inspiracja Schulza *Wenus w futrze* to inspiracja daleka, związana raczej z legendą wokół von Sacher-Masocha[30].

Natomiast pewna i znacząca jest różnica. Otóż u tego ostatniego główna bohaterka czerpie przyjemność z obranego układu z mężczyzną. Schulzowska Undula natomiast nie wykazuje jakiegokolwiek zadowolenia[31]. Jej obojętność kojarzy się z zimnym profesjonalizmem prostytutek.

Georges Bataille twierdzi, że dawno, dawno temu cywilizację tworzyli wolni i w zasadzie równi ludzie. Niewolnictwo pojawiło

się, kiedy zaczęli toczyć między sobą wojny. Zwycięzcy stworzyli kastę bogatych wojowników, którzy mogli sobie pozwolić na najwięcej. Uprawianie seksu stawało się częściowo zależne od pozycji w hierarchii społecznej, od wysokiego statusu materialnego. Nie wiązało się zatem z prawdziwą przyjemnością. Stanowiło część relacji opartej na władzy. Erotyzm miał coraz więcej wspólnego z prostytucją. Według Bataille'a życie seksualne w wyniku wojny i niewolnictwa odrętwiało[32]. Prostytucja nie jest wszak swobodną wymianą miłosnej energii, a transakcją. Eros z grafik Schulza również jest Erosem sprowadzonym do pojedynczego ciemnego wymiaru. Do jednego układu.

Cyniczne zawodowstwo pojawiło się zapewne w pracach Schulza nie bez przyczyny. Uznany za niezdolnego do służby wojskowej, lata I wojny światowej spędził kursując między Wiedniem, Karlsbadem i Budapesztem. W żadnym z tych miast nie brakowało domów publicznych. Istnieją pogłoski, że Schulz zarabiał, portretując ich załogi[33].

Wizerunki prostytutek na dobre rozgościły się w sztuce, między innymi za sprawą Edgara Degasa, Emila Bernarda, Henriego de Toulouse-Lautreca, Edwarda Muncha czy (wspomnianego w poprzednim rozdziale), Egona Schielego. Za ich pośrednictwem, nie licząc wyidealizowanych ciał kobiecych, w sztuce pojawiały się ciała zmęczone i zniszczone. Ich portrety dawały do zrozumienia, że prostytucja to ciężka praca, odciskająca swój ciężar na pracującej[34]. Podobnie było u Schulza. Na niektórych rysunkach ukazał on pensjonariuszki przybytków płatnej miłości, które żałośnie próbują zachować pozory piękna i władztwa[35].

Czy Undula z grafik jest ich wyidealizowaną koleżanką po fachu?

Plotki i ploteczki głoszą, że Schulz należał do grona stałych bywalców burdeli. Ale gdy tylko pojawiał się w jednym

z zaprzyjaźnionych, prostytutki krzywiły się. Wszak przybył klient z własnym pejczem na wyposażeniu. Klient, który będzie domagać się chłosty, ponieważ inaczej nie potrafi osiągnąć erotycznej satysfakcji. Krótko mówiąc: klient męczący[36]. Ciekawe, czy kobiety losowały między sobą, która tym razem zdobędzie się na obsługę?

Wedle innych elektryzujących pogłosek upodobanie Schulza do masochizmu miało korzenie w dzieciństwie. Wówczas miała się nim zajmować brutalna niańka, która stosowała wobec niego kary fizyczne. Pozostawiły one ślad w psychice, a z czasem wyewoluowały w doznania erotyczne. Z tych głębin czerpała twórczość artysty w duchu domina – uległy[37].

Tezie historyka Sławomira Kopra zapewne przyklasnąłby Sigmund Freud. Z kolei Jan Gondowicz, autor monografii Schulza, interpretuje jego działania w duchu teorii ucznia najsłynniejszego psychoanalityka, Carla Gustava Junga. Według niej artysta ukazał na grafikach część własnej jaźni. Stanowi ją cień, czyli drugie, mroczne ja, zaliczany do archetypów, czyli motywów przewijających się od zarania ludzkości, niezależnych od czasów i kultur, o których wspominał Jung. Wydzielając z siebie cień, artysta wydobywał na jawie najskrytsze wizje. Jednak cień musiał ponieść karę za schulzowskie manipulacje. W jego pracach zostaje upokorzony, aż do odczłowieczenia[38].

Romantycy tenże cień określali mianem sobowtóra.

Cykl *Xięgi* poprzedzały rysunki o podobnej tematyce. Na jednym nich, z 1919 roku, widnieje autoportret autora na tle oprawionych w ramy scen erotycznych, między innymi z mężczyzną pełzającym u kobiecych stóp. Znamy to, znamy... Jednak *Xięga* idzie *o krok* dalej: lękliwego chudzielca o trójkątnej twarzy w *Unduli, odwiecznym ideale* (a także w innych grafikach) Schulz wzorował

na własnej fizjonomii. Stał się autorem i aktorem naraz, ponieważ zamienił siebie w postać[39].

Był tak niski i drobny, że na zdjęciu grupowym grona pedagogicznego szkoły, w której nauczał rysunków i robót ręcznych, bardziej przypomina ucznia[40]. Zawsze nosił szary garnitur – czy raczej garnitur nosił jego. Może ta szczupłość wynikała również z chorowitości, bowiem cierpiał na choroby płuc, serca, nerek, depresję[41].

Stawiając duże kroki, starał się przemykać jak najbliżej ścian. W ten sposób przemierzał miejsca, które znał od zawsze. Jego życie zamykało się w obrębie kilku ulic rodzinnego Drohobycza. Uważał, że tylko tam potrafi tworzyć. Jeśli decydował się opuścić miejsce zamieszkania, to głównie po to, aby odwiedzić przyjaciół. Drohobycz pozostawał dla niego oazą bezpieczeństwa, a ponadto samowystarczalną i wierną muzą[42].

Chociaż Schulz starał się, jak mógł, o własną niewidzialność i niesłyszalność, inni jego obecność odczuwali jako intensywną. Mówił dość cicho, lecz rozmowy z nim interlokutorzy wspominają jako przyjemne. Jego spokojne słowa stanowiły przeciwieństwo nerwowych ruchów. Patrzył niezwykle uważnie. Czasami po wargach błąkał mu się niespodziewany, lecz ujmujący uśmiech. „Tak stał on wśród nas, jak marzenie lub rodzaj latawca oscylującego na wietrze, przytrzymywany zaledwie niepewnymi więzami”[43], zapamiętał go Tadeusz Wójtowicz, jeden z uczniów.

Małomiasteczkowi sąsiedzi Schulza, choć uważali go za osobliwego, odnosili się do niego z akceptacją. Nikt nie próbował mu zaszkodzić. Zresztą tolerancja była w Drohobyczu normą. Przed II wojną światową zgodnie egzystowali tam przedstawiciele trzech narodowości: polskiej, żydowskiej i ukraińskiej. Nie było między nimi napięć na tle wiary. Wskazuje

na to chociażby fakt, że na pogrzeb lokalnego rabina przybyli również wyznawcy innych religii[44].

Schulz pochodził z rodziny, która należała do gminy żydowskiej, lecz nie była praktykująca. Spolonizowani Jakub i Henrietta Schulzowie doczekali się trójki dzieci. Bruno miał starszą siostrę, Hannę, i starszego brata, Izydora. Rodzina zajmowała pierwsze piętro osiemnastowiecznej kamienicy, której okna wychodziły na rynek i plac przykościelny[45]. Na dole znajdował się sklep z tkaninami, który prowadził Jakub pod szyldem „Henriette Schulz". Kupca cechowały: błyskotliwość, poczucie humoru, marzycielstwo, a także chudość i chorowitość. Sprawdziło się powiedzenie: jaki ojciec, taki syn. Niestety, Jakub zaczął mocno podupadać na zdrowiu przez gruźlicę. Równocześnie podupadał interes, który prowadził, więc Schulzowie zdecydowali się zlikwidować sklep. W 1910 roku przenieśli się do kamienicy przy ulicy Bednarskiej (późniejszej Floriańskiej), w której zamieszkiwała Hanna[46]. A po wybuchu I wojny światowej uciekli przed rosyjską ofensywą do Wiednia. W 1915 roku powrócili do Drohobycza, lecz bez Brunona. Ten powrócił niebawem, na wieść o śmierci ojca[47].

Ciężar utrzymania podwójnie osieroconej rodziny (mąż Hanny popełnił samobójstwo) wziął na siebie Izydor. W przeciwieństwie do młodszego brata wykazywał mocno rozwinięty zmysł praktyczny. Został inżynierem, specjalizował się w budowie dróg i mostów, zdobył stanowisko dyrektora spółki naftowej „Galicja" we Lwowie. Prowadzeniem kina w Drohobyczu, i kilku innych, zajmował się dodatkowo. Jego szczodra pomoc finansowa spowodowała, że brat o duszy artysty mógł tym artystą zostać[48] i pracować nad *Xięgą*, nie rozpraszając się innymi zajęciami.

Najmłodszy Schulz rysował od najmłodszych lat, i miał do tego talent. Namówiony przez Izydora, przez pewien czas studiował

architekturę na Wydziale Budownictwa Lądowego Lwowskiej Szkoły Politechnicznej. Udało mu się nawet zaliczyć pierwszy egzamin państwowy, lecz dalszą naukę przerwała choroba płuc i serca, później I wojna światowa, a w końcu jego własne pobudki[49]. Jak wyjaśniał: „Pod wpływem dzieł starej sztuki coraz silniej budzący się pociąg do twórczości malarskiej skłonił mnie do przerwania studiów architektury i poświęcenia się zawodowi malarskiemu”[50]. W roku 1917 krótko studiował rysunek i malarstwo w Wiedniu[51], natomiast pełnego wykształcenia artystycznego nie zdobył nigdy. Określa się go mianem plastycznego i literackiego samouka. Sam pisał o sobie, z dużą dozą sarkazmu, że nigdy porządnie niczego się nie uczył[52].

Po wojnie Schulz tworzył portrety rodziny, przyjaciół i znajomych (niektóre na zamówienie), a także autoportrety[53]. Powstawała wtedy i *Xięga*, jakże odmienna od codzienności, choć w znajomym otoczeniu i ze znajomymi twarzami. Pewien drohobycki lekarz nie odpuścił swojej żonie, którą pośród nich ujrzał. Nie chciał mieć więcej nic wspólnego z Schulzem i zakończył ich znajomość[54]. Cóż, widać nie wszyscy rozumieli, że odwzorowanie drohobyckich miejsc i mieszczan kotwiczy wizję w rzeczywistości[55]. Że fantazje o perwersjach w Drohobyczu nie muszą się ziścić.

W swoich pracach Schulz przeprowadził przez rodzinne miasto istne korowody i procesje, w wersji bluźnierczej i wyuzdanej. Gondowicz upatrywał w nich odbicia orgiastycznego kultu Dionizosa, jednak utajonego pod apolińskim rygorem grafiki[56]. Na sakralno-orgiastyczny wymiar grafik Schulza wskazał i Ficowski[57]. Fetysz stóp (pantofli na obcasach, pończoch), tak jak każdy inny fetysz, spiął realność z mistycyzmem.

Nie tylko ceremonia w *Unduli, odwiecznym ideale*, ale i każda inna, którą zawiera *Xięga*, wiąże ubóstwienie kobiety

z ubestwieniem mężczyzny bądź całej grupy mężczyzn[58]. Prace emanują nierównością między płciami. Dla niektórych odbiorców są przejawem niechęci między nimi, chociaż zabarwionej fascynacją[59].

W zakończeniu *Wenus w futrze* główny bohater wyciąga następujące wnioski z przygody z dominą: „(...) kobieta, jaką stworzyła natura i jaką wyhodował mężczyzna dzisiejszy, jest jego wrogiem i może być tylko jego niewolnicą lub despotką, nigdy jednak towarzyszką. Tą mogłaby zostać wtedy, gdyby dorównywała mężczyźnie swym wykształceniem i pracą”[60]. W analogicznie nierównej relacji, która zachodzi na grafikach Schulza, władzę kobiecie daje przede wszystkim uroda[61], co stanowi potwierdzenie płciowego stereotypu. Pozbawienie wyższych uczuć sprowadza do parteru oboje. Żadna płeć nie doznaje wyzwolenia.

Prawdziwe związki Schulza przeczą jednak domniemaniom na temat jego mizoginizmu czy masochizmu. Włodzimierz Bolecki w biografii artysty dołączonej do książki *Wenus z Drohobycza* przytoczył, że wszystkie kobiety mu bliskie, mianowicie Romana Halpern, Debora Vogel (pierwsza, z którą planował małżeństwo, ale na przeszkodzie stanęła jej matka), Anna Płockier-Zwilich, Zofia Nałkowska, Józefina Szelińska, Maria Rey-Chasin, były wykształcone, inteligentne, wyróżniające się. A sam Schulz pragnął w związku pokrewieństwa dusz, wzajemnego inspirowania się pod względem artystycznym i intelektualnym[62].

W jego grafikach pod warstwą wizji znajduje się niejedna głębsza prawda. Chociaż był Żydem spolonizowanym, zdawał sobie sprawę z ciężaru znaczeń, z których zaczerpnął, tytułując cykl *Xięgą bałwochwalczą*. Wszak Naród Izraela określa się jako Naród Księgi, czyli Biblii. Dla Żydów kult Księgi to oczywistość. Odkrywanie

znajdujących się w niej sensów stanowiło oczywistość również dla Żyda z Europy Wschodniej[63].

Obwoływanie bóstwem tego, co bóstwem być nie powinno, w Biblii zapowiada kryzys. Czczenie bałwana wiąże się z odtrąceniem Boga, z którym Naród Wybrany zawarł przymierze. Grzeszny stan oznacza utratę wolności na rzecz złudzenia[64].

Na biblijnym bałwanie właśnie wzorowana jest schulzowska Undula. A ponieważ każde bóstwo daje czcicielowi złudzenie wyróżnienia, objawia się ona temu właśnie mężczyźnie, właśnie jemu pozwala się wielbić, wreszcie właśnie jego poniża, czym budzi w nim ekstazę. Żaden oszukany czciciel nie zdaje sobie sprawy, że klęczy przed bałwanem. Wyobrażenie korzyści, jakie uzyska dzięki adoracji, zaciemnia mu rozumny osąd[65]. Zaślepia, na co wskazują choćby zamknięte przez wyznawcę Unduli oczy. Przy otępiającym opętaniu idolem (jakiejkolwiek płci by był) zło, które z niego emanuje, wydaje się najwyższym dobrem.

Bałwan to zastępnik boskości. Podobnie ciągłe pożądanie – bliskości, w tym duchowej. Undula „śpiewa własnym ciałem”[66], żeby przyciągnąć adoratora. Kiedy on się na niej koncentruje, traci łączność z prawdziwymi wartościami i ze swoimi celami. Przypuszczalnie Schulz znał *Odyseję*, w której Syreny są dla Odysa przeszkodą w drodze do Itaki. Obiecując zwodnicze szczęście, próbują odciągnąć go od powrotu do źródeł[67].

Schulz wykorzystał elementy różnych kultur i wierzeń, jednocześnie uświadamiając patrzącemu ich wspólnotę. Poza tym wszystko uwspółcześnił. Zanik uczuć metafizycznych, niezależnie od daty w kalendarzu, prowadzi do bałwochwalczego kryzysu[68]. Artysta daleki jest jednak od potępienia tych, którzy właśnie zbłądzili. Witkacy zalicza go do grona demonologów, czyli twórców,

którzy ujawniają zależność człowieka od ciemnych stron jego wnętrza[69]. W nim także śpiewają Syreny.

W schulzowskich scenach ubóstwienia i ubestwienia obecny jest zarówno tragizm wyboru fałszywego bóstwa, tragikomizm relacji między nim a czcicielem, jak i komizm „zalotów" tego rodzaju. Z twórczości Schulza wyziera „atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swoich ról"[70], jak sam tłumaczył Witkacemu. Chociaż akurat jemu tłumaczyć tego nie musiał. Autor dramatów chwytał w lot każdą przewrotną inscenizację.

Wielowarstwowości i wieloznaczności owego przedstawienia należą się oklaski. Undula pełni bowiem jeszcze jedną rolę: muzy. W tym rozumieniu ból, którego doświadcza sobowtór artysty, jest mu niezbędny do przeprowadzenia procesu twórczego, czy to plastycznego, czy literackiego[71]. W jednej z grafik sobowtór wręcza kobiecemu idolowi książkę. Oto słodki owoc kultu[72] i żywota twórcy. „Tylko sztuka tedy... I rzeczywiście widziałem go zawsze jej oddanego, przejętego nią z żarliwością i skupieniem, jakich nigdy w nikim nie zdarzyło mi się oglądać – on, fanatyk sztuki, jej niewolnik"[73], wspominał Schulza Witold Gombrowicz, kolejny jego znany i dobry znajomy.

Artysta pomieszał szyki w *Xiędze* jeszcze w inny sposób. Każdy jej egzemplarz, na który składają się grafiki oprawione w tekę z płótna, pozostaje wyjątkowy.

W jaki sposób Schulz osiągnął taki efekt? Na okładce raz umieszczał sam tytuł cyklu, raz tytuł wraz z rysunkiem. Na karcie tytułowej raz wykonywał rysunek tuszem (na przykład autoportret, wizerunek kobiecego idola, scenę hołdu), raz spis grafik z wnętrza teki. Nigdy nie lokował w danej tece wszystkich prac; maksymalna liczba wynosiła dwadzieścia. Na odbitkach różnicował odcienie

papieru czy intensywność czerni i bieli, na co jak najbardziej pozwalała mu wybrana technika. Dodatkowo na niektóre plansze własnoręcznie nanosił poprawki tuszem. Zmieniały się także tytuły dzieł – *Undula, odwieczny ideał* nazywała się *Undula, wieczysty ideał* lub *Jeszcze raz Undula*. Liczba wykonanych kompletów nie jest znana.

Szklane klisze, którymi Schulz posiłkował się, robiąc odbitki, zaginęły wraz ze znaczną częścią jego dorobku plastycznego (na który poza rysunkami i grafikami składały się obrazy olejne, pastele, gwasze) w czasie II wojny światowej[74]. *Xięga* stanowi właściwie jedyny ślad po uprawianiu przez niego grafiki[75].

W miejscu zamieszkania wolał publicznie nie ujawniać cyklu. Pierwsze pokazy *Xięgi* przypominały uwiecznione w niej spotkania bałwochwalców. Odbywały się potajemnie, żeby nie powiedzieć: pokątnie, w zaufanym i sprawdzonym gronie znajomych, którzy rozumieli i popierali działalność Schulza[76].

On sam zdecydował się na eksponowanie grafik poza Drohobyczem. Uczestniczył w wystawie zbiorowej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie w 1922 roku i w kilku innych, które zaowocowały dobrymi recenzjami[77]. Jedyny znany skandal wybuchł wokół ekspozycji w Domu Zdrojowym w Truskawcu, miejscowości uzdrowiskowej. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku namówiony przez przyjaciół Schulz pokazał kilka grafik i obrazów olejnych. Ówczesny właściciel Truskawca, i jednocześnie burmistrz Drohobycza, bez problemu udostępnił salę w Domu Zdrojowym. Problem pojawił się po zawieszeniu prac. „Niech pan sobie wyobrazi, wezwano mnie do Zarządu Zdrojowego i oświadczono, że jakiś bawiący tutaj na kuracji senator zażądał kategorycznie zamknięcia mojej wystawy, będącej jego zdaniem

ohydną pornografią! Wniósł skargę na ręce starosty drohobyckiego, żądając natychmiastowej interwencji!”[78], oburzał się artysta.

Rzeczonym senatorem był przywódca chadecji, około osiemdziesięcioletni Maksymilian Marceli Thullie. Starosta wzruszył ramionami, że interwencja nie leży w jego kompetencjach, i poradził Thulliemu wniesienie interpelacji w sejmie. Nie bez wbicia szpili, ponieważ w okresie wakacyjnym parlament pozostawał zamknięty[79].

Aktywność artystyczna Schulza zmalała, kiedy podjął stałą pracę. W 1924 roku wystarał się w Ministerstwie Wyznań i Oświecenia Publicznego o zezwolenie na nauczanie, dzięki czemu objął posadę nauczyciela rysunku w drohobyckim liceum im. Króla Władysława Jagiełły. Po dwóch latach zdał egzamin na nauczyciela państwowego szkół średnich i seminariów nauczycielskich. Od końca lat dwudziestych nauczał także robót ręcznych[80]. Co ciekawe, będąc gospodarzem stosownej pracowni, po godzinach oprawiał w niej w płótno teki *Xięgi*...[81]

Wykonywał i znacznie mniej satysfakcjonujące artystycznie prace pozalekcyjne. Musiał dbać o oprawę plastyczną szkoły, przygotowywać plakaty do uroczystości czy okładki szkolnych pisemek. Uczestniczył w konferencjach przeznaczonych dla nauczycieli prac ręcznych. Na jednej z nich wygłosił wykład „Kształtowanie artystyczne w tekturze i zastosowanie w szkole”. Dodatkowo prowadził lekcje w innych szkołach i udzielał lekcji prywatnych[82].

Mimo że dla wielu był ostatnią osobą, która nadawała się na nauczyciela, okazał się pedagogiem kompetentnym i lubianym. Uczniowie wspominają go jako przewodnika, który wprowadzał ich w język i symbole sztuki. Czuwał nad ich rozwojem z właściwą sobie subtelnością[83].

Za pracą w szkole jednak nie przepadał, dyplomatycznie mówiąc. Poza tym, że pochłaniała energię i czas, które mógłby przeznaczyć na sztukę, wiązała się z niemałym obciążeniem dla jego wrażliwości. „Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju telekinetyki, mocą której wszystko, co się dzieje na warsztatach, strugnicach itd., dzieje się poniekąd na mojej skórze”[84], komentował rzecz w swoim stylu.

Nie otrzymał płatnego urlopu, o który zabiegał, żeby przez czas jego trwania spokojnie poświęcić się twórczości. Przy szkolnych obowiązkach trzymała go głównie stała pensja. Gdy w 1935 roku Izydor Schulz doznał zawału serca, śmiertelnego w skutkach[85], utrzymanie familii na swoje wątłe barki musiał wziąć Bruno.

Tak mieszkanie Schulzów z tamtego czasu opisywała Szelińska: „(...) byłam pod wrażeniem ciszy, spokoju, chorobliwej egzystencji tego całego domu, jakby na marginesie życia: siostrzeniec chorowity niepracujący, jakaś kuzynka w rodzaju rezydentki zajmującej się domem, bezczynna stara siostra, a wszyscy uzależnieni od człowieka, dla którego praca w szkole była jedną wielką udręką fizyczną i psychiczną”[86].

Szelińska była jedną z osób, które artysta dopuścił najbliżej. Młodsza od niego o piętnaście lat, postawna i długonoga, stanowcza aż do bycia władczą. Wydawało się, że zeszła prosto z kart *Xięgi* do jego życia. A jakby tego było mało, obdarzona cechami, które wyjątkowo cenił, czyli wysoką inteligencją i szerokim oczytaniem[87].

Spotkali się przypadkowo, na ulicy Drohobycza jesienią 1932 roku. Schulz pozostawał pod wrażeniem. Skorzystał z pośrednictwa

przyjaciela, żeby poprosić Szelińską o pozowanie do portretu[88]. Ona pracowała jako nauczycielka języka polskiego w prywatnym Seminarium Nauczycielskim Żeńskim i w II Prywatnym Gimnazjum Koedukacyjnym im. Henryka Sienkiewicza w Drohobyczu[89]. Nic dziwnego, że spotkania z Schulzem przeradzały się w dyskusje o literaturze, którą oboje lubili: prozie Tomasza Manna i poezji Rainera Marii Rilkego[90].

Znakomicie wykształcona nauczycielka (uzyskała tytuł doktora filozofii) została i muzą, i partnerką artysty. Zaczął nazywać ją Juną, od skojarzenia z Junoną, rzymską boginią niebios, seksualności i płodności, która patronuje małżeństwu i rodzinie, a ponadto pięknu[91]. W prywatnej mitologii Schulza „«Juna» znaczy mężna. Juna opiekunka, matka prawie, biały anioł i długonoga antylopa, której można zwierzyć każdą słabość”[92].

On ubóstwiał swoją Junę, a ona nie ubestwiała jego. Uważał, że za jej pośrednictwem się uczłowiecza. Szelińska jednak twierdziła, że narzeczonemu bliżej do elfa. Według niej były mu obce ludzkie namiętności, takie jak zazdrość o kobietę – dopuszczał dzielenie się partnerką z innymi – pragnienie domu, rodziny, dzieci. Jego priorytet, czyli podporządkowanie życia sztuce, pozostawał niezmienny. Nawet podczas romantycznego spaceru postrzegał naturę jako artystyczne tworzywo. Szelińska sądziła, że zaprzedał się sztuce: „Czy w zestawieniu z życiem innych artystów nie był to pakt z demonem?”, pytała ze skargą[93].

I mimo wszystko łudziła się nadzieją udomowienia Schulza. Przecież zaręczył się z nią. Przecież planowali razem zamieszkać w Warszawie. Ona pierwsza przeniosła się do stolicy. Podjęła tam niesatysfakcjonującą, nudzącą ją pracę biurową, żeby zapewnić obojgu materialny start w nowym miejscu[94].

Planowany ślub przysparzał problemów natury formalnej. Szelińska była przechrzczoną Żydówką, Schulz należał do gminy żydowskiej. Wystąpił z jej szeregów, lecz nie zamierzał przyjmować chrztu. Tymczasem na terenie Galicji przedstawiciele różnych wyznań poślubić się nie mogli. W tym celu Schulz i Szelińska musieliby wyjechać na teren dawnego zaboru pruskiego, na przykład do Katowic[95].

Ale on ciągle tkwił w Drohobyczu, obciążony odpowiedzialnością za rodzinę i przywiązaniem do miejsca, które zapłodniło jego twórczość.

Gombrowicz uznawał go za masochistę, nieustannego, nieposkromionego i jakby zbyt zalęknionego, żeby odważyć się na istnienie[96]. Tadeusz Kantor, malarz i reżyser, oznajmił natomiast, że autor *Ferdydurke* i inni dali się zwieść pozorom wyglądu i zachowania Schulza. Według Kantora była to silna osobowość, z dokładną znajomością wytyczonego celu[97]. Istnieje teza, że nieustanne odwlekanie ślubu wynikało u Schulza również ze strachu, że małżeństwo zaburzy mu pracę twórczą[98].

W 1937 roku narzeczeni zerwali ze sobą. Wszak ile można czekać? Zraniona Juna targnęła się na życie, połykając dużą ilość środków nasennych. Na szczęście w ostatniej chwili wezwała pomoc. W szpitalu Schulz czuwał przy jej łóżku[99]. Zadedykował Szelińskiej drugi zbiór swoich opowiadań, *Sanatorium pod klepsydrą*, z 1937 roku[100].

Pierwszy zatytułował *Sklepy cynamonowe*. Ukazał się on w 1933 roku dzięki wstawiennictwu zachwyconej Nałkowskiej. Dorobek literacki Schulza obejmuje jeszcze kilkanaście esejów, recenzji i opowiadań zamieszczanych w prasie literackiej. Niestety podczas II wojny światowej zaginął rękopis powieści *Mesjasz*.

Proza Schulza uważana jest za jego największe, nieprześcignione osiągnięcie artystyczne. Ficowski z bolesną szczerością stwierdza, że prace plastyczne artysty interesują publiczność głównie dlatego, że wyszły spod tej samej ręki, co genialna literatura[101].

Schulz został zauważony już w trakcie niespełna pięcioletniej kariery na tym polu. Pojawiło się kilkadziesiąt recenzji jego książek, zarówno pełnych oczarowania, jak i polemicznych[102]. Proza przypadła do gustu wybitnym przedstawicielom polskiej kultury; nie licząc wspomnianych przeze mnie stałych przyjaciół, również Wacławowi Berentowi, Leopoldowi Staffowi, Bolesławowi Leśmianowi, Julianowi Tuwimowi, Aleksandrowi Watowi, Karolowi Irzykowskiemu[103]. W drugiej połowie lat trzydziestych Schulz dołączył do grona najbardziej znanych wśród pisarzy nowoczesnych[104]. Razem z Witkacym i Gombrowiczem stworzyli trójcę najciekawszych przedstawicieli nurtu fantastyczno-groteskowego w literaturze międzywojnia. Każdy z tej trójcy prędzej czy później podbił publiczność międzynarodową[105].

Nie można jednak zapominać, że niemałe zasługi literaturze Schulza oddała linia. Jeśli spojrzeć na oś chronologiczną jego dokonań, obraz poprzedza słowo, rozwija artystyczną wyobraźnię, aż wreszcie przyczynia się do stworzenia obrazu poetyckiego w literaturze[106].

Artysta nakreślił swoje postaci linią jeszcze przed określeniem ich słowem. I tak Bianka z *Sanatorium pod Klepsydrą* ma poprzedniczki w dziewczynkach, które okazują dumną wyniosłość wobec mężczyzn w grafikach *Infantka i jej karły* czy *Plemię pariasów*. Kuzynka Łucja ze *Sklepów cynamonowych* to bliska krewna naburmuszonych nastolatek, które udają zawstydzenie w *Procesji* i *Pielgrzymach*. Wreszcie Adela, występująca w obu zbiorach, stanowi literackie odbicie graficznych: Unduli, Circe,

Zuzanny. Niezależnie od noszonego imienia jest to kobieta dojrzała, która wymusza poddaństwo. Ten rodzaj bohaterki ma swój pierwowzór w służącej w domu Schulzów Racheli[107]. W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* Adela jednoznacznie daje do zrozumienia, że mężczyźni są dla niej zwierzętami. Pogarda paradoksalnie wynikająca z pragnienia bycia adorowaną[108].

Do tych groźnych dam podobna jak rodzona siostra jest Magda Wang z opowiadania *Księga*. Jego narrator doznaje olśnienia, kiedy natrafia na ślad legendarnej Księgi, której dotąd poszukiwał bez skutku. Tym śladem jest dodatek do niej, absurdalny, jak to u Schulza – stronice z reklamami. Na jednej z nich występuje właśnie Magda Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery. (...) W tym celu istnieją metody, ciągnęła przez zaciśnięte zęby, niezawodne metody, nad którymi nie chce się rozwodzić, odsyłając do swych pamiętników, zatytułowanych *Z purpurowych dni* (Wydaw. Instytutu Antropozofii w Budapeszcie), w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi (...). I rzecz dziwna, ta opieszale i bezceremonialnie mówiąca dama zdawała się być pewna aprobaty tych, o których z takim cynizmem mówiła, i wśród osobliwego zawrotu i migotania czuło się, że kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie i że jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”[109].

Kuszenie ciałem, dominacja aż do tresury, niejednoznaczność – a wszystko to w groteskowej oprawie. Cechy fragmentu o Magdzie Wang posiada omawiana grafika z Undulą i inne z cyklu. Zaś inną wskazówką prozatorską pomocną w odczytaniu graficznej *Xięgi*, są

słowa o przesunięciu kierunków. W nich Schulz jasno daje do zrozumienia, że posłużył się konwencją artystyczną.

Ponieważ część jego dorobku przepadła, badacze zastanawiali się, czy i graficznej *Xiędze* nie towarzyszył tekst. Na przykład opowiadanie, które zaginęło albo które odrzucił i porzucił autor. Jednak najprawdopodobniej *Xięga* to samoistna i samowystarczalna opowieść graficzna[110].

Co o spójności plastyki z literaturą sądził sam Schulz? Potwierdzał ją słowami: „Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji”[111]. Przy tym uważał, że rysunek zakreśla ciaśniejsze granice niż proza, dlatego w prozie wypowiedział się pełniej[112]. Widocznie słowo łatwiej dawało się uginać pod jego ręką i chwytać w obraz niż linia.

Mimo to nie porzucił rysowania. Rysunki, które pojawiły się po *Xiędze* nie funkcjonowały oddzielnie, a służyły jako ilustracje konkretnych opowiadań. Prace te znane są głównie jako ołówkowe szkice. Chociaż występują na nich motywy erotyczne, różnią się od grafik z *Xięgi.* Ciemne tła zamieniły się w jasne, linia straciła falistość, zniknęły rokokopodobne elementy, ozdobność ustąpiła miejsca prostocie[113]. Styl nie tylko stał się bardziej oszczędny, ale i swobodny.

Rozwój każdego rodzaju twórczości Schulza przerwał wybuch II wojny światowej. Zgodnie z układem Ribbentrop-Mołotow Zagłębie Borysławskie zajęła Armia Czerwona. Sowieci jako pierwsi z powodzeniem zakłócili sielankowe współistnienie trzech drohobyckich narodowości[114].

Podczas okupacji artysta próbował wpasować się w nową przerażającą rzeczywistość. Wszak wciąż miał na utrzymaniu część rodziny. Udało mu się zachować posadę nauczyciela rysunku i posłusznie wykonywał propagandowe zamówienia. Na obchody

rocznicy rewolucji październikowej namalował portret Stalina, który zawisł na frontonie miejskiego ratusza[115]. Niedługo po znalezieniu się wizerunku na swoim miejscu, rozpadał się deszcz. Schulz wspominał, że wtedy po raz pierwszy nie żal mu było własnej pracy.

Już jesienią 1939 roku zrobił się jeszcze mniejszy niż zwykle, zszarzał, posmutniał[116]. Sytuacja tylko się pogarszała. W liście do Tadeusza Wojciechowskiego z początku września 1940 roku przejmująco wyznał: „Nie wiem, czy Panu wiadomo, jakie są teraz wymagania i rygory w szkołach zwykłych, gdzie uczę kreślenia. Człowiek w moim rodzaju nie może tego wytrzymać nawet przez miesiąc, zamienia się w bezduszną maszynę. Może mnie pan ratować przed zagładą fizyczną i duchową?”[117].

Warunki jego życia uległy kolejnej dramatycznej zmianie, kiedy pod koniec czerwca 1941 roku okupanta sowieckiego zastąpił okupant niemiecki. Niemcy także z powodzeniem szczuli przeciwko sobie drohobyczan różnych narodowości i religii. W miasteczku nastąpiły wydarzenia podobne do tych w Jedwabnem[118].

Schulz musiał przeprowadzić się do utworzonego jesienią 1941 roku getta. Zgłosił się z pracami plastycznymi do Judenratu, urzędu do spraw Żydów. Zapewne zostałby odesłany z kwitkiem, gdyby nie zwrócił uwagi Feliksa Landaua, referenta do spraw żydowskich w drohobyckim gestapo. W cywilu prosty stolarz, w czasie wojny przedstawiał się jako architekt i uważał za konesera sztuki. Wynajął Schulza do ozdobienia malowidłami swojej willi, z pokojem dziecięcym włącznie, a także jako portrecistę i do wymalowania wnętrz szkoły jeździeckiej czy kasyna gestapo. Również dzięki niemu artysta otrzymał inną, bezpieczną jak na wojenne warunki pracę: przy katalogowaniu zbiorów bibliotecznych zrabowanych przez Niemców[119].

Tymczasem przyjaciele Schulza, między innymi Nałkowska, robili wiele, żeby wydostać go z getta. Początkowo opierał się, nie chcąc pozostawiać rodziny samej sobie, ale później zmienił zdanie[120]. Spreparowano dla niego dokumenty, zorganizowano kryjówkę w okolicach Spały, ustalono datę wyjazdu z Drohobycza na 19 listopada 1942 roku[121].

Wyznaczonego dnia Schulz skierował się jeszcze do Judenratu po przydział chleba. Niósł już bochenek w kieszeni, kiedy na ulicach rozpętało się piekło: Niemcy brali odwet za śmierć gestapowca, który zginął dzień wcześniej z rąk próbującego zbiec z getta aptekarza. Strzelali do Żydów. Słaby fizycznie Schulz nie zdołał umknąć żądnemu zemsty żołdactwu[122]. Zabiły go dwa strzały w tył głowy.

Zanim je ukradkiem pochowano, zwłoki leżały na chodniku przez cały dzień. Miejsce wiecznego spoczynku Schulza pozostaje nieznane do dziś[123].

Jego sztuka przetrwała. Twórczość drohobyczanina poznają kolejne pokolenia. Utwory, które napisał, widnieją na listach lektur szkolnych i uniwersyteckich. Odbiorcy nie przestają doceniać nieokiełznanej wyobraźni autora, oryginalności metafor i porównań, nasycenia dzieł symboliką, jedynego w swoim rodzaju stylu. Wokół prozy Schulza organizowane są kolejne konferencje i festiwale. Na jej podstawie powstały, i zapewne powstawać będą, spektakle teatralne i operowe, a także filmy[124].

W jednym z nich, zatytułowanym po prostu *Bruno Schulz*, dokumencie przeplatanym elementami ze świata wyobraźni twórcy, aktor odgrywający tytułową postać klęczy u stóp zmanierowanej kobiety[125]. Scena nieodparcie budzi skojarzenie z *Undulą, odwiecznym ideałem* i innymi pracami w tym typie. Z kolei *Sanatorium pod klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa

z niebywałym rozmachem ożywia schulzowskie wizje, oddając ich koloryt i nastrój[126].

Wielu wielbicieli talentu Schulza para się istną schulzologią. Miejsce, w którym mieszkał i tworzył ich mistrz, w którym umieścił burdel i bóstwo, w którym zginął, obecnie można zwiedzać, podążając po jego śladach. Służy temu między innymi mapa na stronie internetowej https://unexploredcity.com/pl/tour-view/265. Bo są „miejsca, które w jakiś proroczy sposób (...) wpisują jak w koło albo zakotwiczają czyjeś życie i obramowują jego przyszłość”[127].

Rozdział VI

Paul Gauguin, *Manao tupapau* (*Duch zmarłych czuwa*), 1892 r.

LOLITA Z TAHITI.
Manao tupapau
Paula Gauguina

„Kiedy w końcu stanął na ziemi Tahiti, skończył właśnie czterdzieści trzy lata. Przywiózł ze sobą cały swój dobytek, jakby pragnął wyraźnie dać wszystkim do zrozumienia, że zrywa na zawsze z Europą i Paryżem; było to sto jardów malarskiego płótna, farby, oleje i pędzle, róg myśliwski, dwie mandoliny, gitara, kolekcja bretońskich fajek, stary pistolet i węzełek zniszczonej odzieży. Wyglądał na silnego mężczyznę – ale w gruncie rzeczy twoje zdrowie było zrujnowane, Paul – miał błękitne, trochę wyłupiaste

i rozbiegane oczy, usta o regularnym kształcie, zwykle skrzywione w pogardliwym grymasie, i haczykowaty nos drapieżnego orła. Nosił krótką kędzierzawą brodę i długie kasztanowe włosy wpadające w kolor czerwony, ale niedługo po przybyciu do Papeete (...) obciął je, bo podporucznik Jenot z francuskiej marynarki, jeden z pierwszych jego przyjaciół w Papeete, powiedział mu, że z powodu długich włosów i kapelusza w stylu Buffalo Billa, który nosił, Maorysi będą go brali za *mahu*, pół mężczyznę, pół kobietę”[1].

Powyższy fragment pochodzi z powieści *Raj tuż za rogiem* Maria Vargasa Llosy, który obrobił na prozatorskim warsztacie kolejnego artystę (uwaga, spoiler: większego drania od Schielego). Paul, o którym mowa, to Paul Gauguin. Rzucił wszystko i wyjechał na Tahiti, gdzie żył tak, jak pragnął, i malował, ile zapragnął. Owocem pobytu jest między innymi *Manao tupapau*. Jak do tego momentu kształtował się styl jego życia i obrazów? Jakie było podłoże buntu Gauguina przeciwko zachodniemu społeczeństwu i zachodniemu malarstwu? Dlaczego zdecydował się na jakże egzotyczną wycieczkę (czy raczej ucieczkę)?

Przyszedł na świat w 1848 roku, roku Wiosny Ludów, w Paryżu. Jego ojciec Clovis Gauguin, dziennikarz, publicysta, antymonarchista, obawiał się represji po zamachu stanu dokonanym przez Ludwika Napoleona Bonapartego[2]. Żeby uchronić przed nimi siebie i swoją rodzinę, postanowił postawić na Peru, kraj, w którym mieszkali krewni Aline Chazal, jego żony, córki pisarki i socjalistki Flory Tristan[3]. Paul miał zatem po kim dziedziczyć pragnienie wolności, zarówno po mieczu, jak i po kądzieli. W *Raju tuż za rogiem* Vargas Llosa przeplata rozdziały o losach Gauguina z rozdziałami o losach Tristan. Co ich/je łączy? Rewolucja i utopia.

Ojciec Gauguina w trakcie podróży zmarł, a osierocona rodzina dotarła do Limy, gdzie zamieszkała w luksusowych warunkach u dona Pío de Tristána y Moscosy[4]. Pławiła się w nich przez pierwszą siedmiolatkę życia przyszłego malarza[5]. Do powrotu do Paryża skłoniła ją dopiero peruwiańska wojna domowa[6].

Gauguin nie miał serca do nauki, lecz miał je do podróży. Stąd jako siedemnastolatek rozpoczął służbę na statkach marynarki handlowej. Kierunek na Panamę i wyspy Oceanu Spokojnego okazał się dlań kierunkiem niezapomnianym.

W latach siedemdziesiątych XIX wieku Paul zamienił się jednak w szczura lądowego[7]. Gustave Arosa, wpływowy przyjaciel rodziny, pomógł mu zdobyć niezłą posadkę w firmie maklerskiej. Mimo braku doświadczenia w branży Gauguin okazał się całkiem niezłym pośrednikiem giełdowym.

Arosa zorganizował mu także czas po godzinach. Eksmarynarz często składał mu wizyty, w trakcie których zapoznawał się z obrazami w posiadaniu przyjaciela. Nie były to pierwsze lepsze mazaje, lecz dzieła pierwszorzędnych malarzy: Delacroix, Daumiera czy znanego nam skądinąd Courbeta. Arosa zajmował się nie tylko kolekcjonowaniem sztuki, ale i sztuką jako taką. Mianowicie tworzył ilustracje. Jego młodsza córka połknęła bakcyla i szkoliła się w rysunku.

Każdy ma jakiegoś bzika, każdy jakieś hobby ma. Gauguin nasiąknął pasją Arosów i zaczął podejmować pierwsze próby twórcze. Zaprzyjaźnił się również z innym urzędasem o artystycznym zacięciu, Émilem Schuffeneckerem. Obaj zapisali się na zajęcia z rysunku i malarstwa w prywatnej Académie Colarossi. W wolnych chwilach ramię w ramię robili oględziny w salach Luwru.

Do Gauguina szczęście uśmiechnęło się także w życiu uczuciowym. W pensjonacie, w którym lubił się stołować, poznał Mette-Sophie Gad. Dobrze zbudowana, rozsądna, energiczna Dunka nadawała się jak mało kto, żeby przegnać precz jego poczucie samotności[8].

Przeganiała je z taką skutecznością, że wzięli ślub. Po ich domostwie hasała pięcioosobowa gromadka potomstwa. Ojciec rodziny poświęcał twórczości wyłącznie wolne chwile, będąc tak zwanym malarzem niedzielnym. Mimo to pejzaż, który wyszedł spod jego zdolnej ręki, dostał się na Salon[9], doroczną wystawę o randze państwowej i jakości sygnowanej przez zasiedziałych i zaśniedziałych jurorów.

Jednak wierność tradycji nie była Gauguinowi pisana. Znajomość z Camille'em Pissarrem powiodła go ku rozwibrowanemu światowi impresjonistów. Początkowo nie składano hołdów ich obrazom, a ich samych uważano za obrazoburców[10] – dlatego, że (jak wielu innych przed nimi i po nich) przeciwstawili się akademickiej schematyzacji kwestii podejmowanych w sztuce wraz ze sposobami ich podejmowania. Uwspółcześnienie tematyki przejęli od realistów (patrz rozdział pierwszy). Zabrali się za motywy rodem z aktualnego życia miejskiego i z życia zamiejskiego, czyli pejzaże.

Pissarro poradził początkującemu artyście, żeby ten: a) porzucił precz czerń, b) skupił się na relacjach barwy i światła[11]. To należało do impresjonistycznego elementarza. We wczesnych pracach Gauguin za impresjonistycznym przewodem przedstawiał krajobrazy i zmienne efekty atmosferyczne. Jednak coś ciągnęło go ku większej statyce, ku postaciom.

Na początku lat osiemdziesiątych na francuskiej giełdzie nastąpił krach, co stanowiło katalizator sporych zmian. Jedni uważają, że wskutek niego Gauguin stracił posadę[12], drudzy, że sam złożył

z niej rezygnację[13]. „Kto pojął sens kobaltu, musi opuścić giełdę”[14], kwituje sprawę podmiot liryczny wiersza *Gauguin Koniec*.

Sztuka okazała się dla Gauguina cenniejsza niż złoto. Zapragnął zajmować się nią na co dzień[15]. Razem z rodziną przeprowadził się z Paryża do Rouen, żeby zmniejszyć koszty utrzymania[16]. Mette wkroczyła ze świata miejskiego luksusu w świat prowincji z wyraźną dezaprobatą wobec zmiany. Kłótnie między nią a artystą przybierały na częstotliwości, zatem postanowiła porzucić francuski bajzel i wyjechać do swojej słynącej z porządku ojczyzny[17].

W tym czasie Gauguin usiłował utrzymać się z malarstwa, co wbrew jego nadziejom stanowiło karkołomne zadanie. Kiedy z powodu biedy[18] i/lub wezwania małżonki stawił się w Kopenhadze, przyjął posadę przedstawiciela handlowego fabryki płócien nieprzemakalnych i niebutwiejących. Jednak nawet taka odporność tworzywa nie napędziła fabryce klientów, a przedstawicielowi pieniędzy. Mette musiała zakasać rękawy i podjąć pracę. Gauguin, którego tym samym uznała za nieudacznika[19], utrudzony walką o byt i ciągłymi swarami, nie tylko rodzinnymi (w wolnych chwilach krytykował bowiem miejscowe życie artystyczne), zabrał się z Danii do Francji[20] jak niepyszny.

Nie dziwota, że zaczął poszukiwać świata, w którym pieniądze i presja konwencji (jednym słowem: cywilizacja) wcale się nie liczą[21]. Zresztą za jego czasów postępująca industrializacja, wraz ze związanymi z nią problemami, wywoływała tęsknotę za przestrzeniami nieskażonymi.

W utopię wchodził w berecie na bakier, swetrze rybackim i sabotach, które stukały tonem głuchym, monotonnym, mocnym. Takiego samego tonu poszukiwał w malarstwie[22], kiedy przebywał

w Pont-Aven w Bretanii w latach 1886 i 1888[23]. Tamtejszy pejzaż, z urwistością wybrzeży i bezkresem morza, cechowała surowość[24]. Równą surowością charakteryzowało się zgodne z naturą i tradycją życie lokalsów[25]. Zdawało się, że w Pont-Aven wciąż trwa średniowiecze, co sygnalizowała tamtejsza religijność, obyczajowość, architektura, a nawet stroje.

Nie tylko Gauguina uwiodła atmosfera miasteczka. Zdobył w Pont-Aven posłuch malarzy, którzy skupili się wokół niego. Do grupy należeli między innymi Emil Bernard, Władysław Ślewiński, Jacob Meyer de Haan, Roderic O'Conor, Charles Filiger, Armand Séguin[26].

Bernard postulował, żeby nie skupiać się w obrazie na szczegółach, a malować go z pamięci i wyobraźni[27]. One już wiedzą, co najważniejsze, i podpowiedzą artyście. Klarował, że czysty nierozbity kolor to potężna siła wyrazu, a jego potęgę wzmacnia jeszcze obwiedzenie formy ciemnym konturem[28]. Jego postulaty, określone mianem syntetyzmu, przejmował i podawał dalej Gauguin.

Niemały wpływ na syntetyzm wywarły japońskie drzeworyty. Stały się popularne we Francji wskutek przełamania przez Stany Zjednoczone izolacji Japonii od reszty świata. Wydarzenie zapoczątkowało wymianę z tymże światem, także kulturową. Najpierw japońskimi drzeworytami zachłysnęli się impresjoniści. Przejęli z nich, między innymi, asymetryczność, nietypowy punkt widzenia, zaskakujące przycinanie kompozycji (co miało związek także z rozwojem fotografii). Postimpresjonistycznych syntetystów zainspirowała również drzeworytowa płaskość form i wyrazistość obwodzących je linii. Zwartość, która zawiera sedno[29]. Nie chcieli rozmieniać się na impresjonistyczne drobne, plamka po plamce. Zajęli się impresją nie z rzeczywistości, ale z przeżyć, które w nich

wywołała[30]. Chociaż uniezależnili kolor od natury, nie odwrócili się od niej plecami, a subiektywnie ją deformowali[31].

Sztandarowym „japońskim" obrazem Gauguina i znakiem przełomu w jego sztuce jest *Wizja po kazaniu, czyli walka Jakuba z aniołem* (1888)[32]. W kompozycji dokonał połączenia, które preferował przez cały ciąg dalszy twórczości – mianowicie ziemskiego z pozaziemskim. Namalował rozmodlone Bretonki, które niczym publiczność zgromadzona wokół ringu obserwują zmagania biblijnych postaci. Skojarzenie z ringiem jest nieprzypadkowe, Gauguina natchnęły bowiem walki zapaśników wyrysowane przez Katsushikę Hokusaia w *Mandze*[33] (nad jego działalnością pochylę się w rozdziale siódmym).

Gauguin nabierał coraz większej ochoty na artystyczne podróże, małe i duże. Odwiedził Panamę, gdzie zamierzał żyć prosto. Z tym że nawet prostota opustoszyła mu kieszeń. Najął się zatem do budowania Kanału Panamskiego, a uzyskane pieniądze przeznaczył na wyjazd na Martynikę. Pobyt w tropikach wzmocnił kolorystykę obrazów wagabundy. Zyskała i zachowała głębię i nasycenie. Natomiast malaria sprawiła, że z powrotem zawinął do ojczyzny[34].

Jego znajomek, jeszcze z Paryża, niejaki Vincent van Gogh, namówił go na pobyt w Arles. Holendra ekscytował pomysł zamieszkania malarzy w jednym wspólnym domu, połączonym z pracownią. Gauguin przystał nań jako pierwszy zaproszony[35]. Van Gogh namaścił go na przyszłego przewodniczącego grupy artystów[36]. Malarskie owoce pobytu w Arles miał sprzedawać brat Vincenta, Theo, spec od handlu sztuką.

Pod słońcem Prowansji i światłem lamp w kawiarniach obaj artyści podejmowali zbieżne tematy[37]. Natomiast jako zatwardziali indywidualiści malowali w rozbieżnych stylistykach[38]. Prowadzili

zażarte dyskusje o sztuce. Równie wybuchowi, podnosili temperaturę wzajemnej relacji, aż wszystko wykipiało[39]. W efekcie kłótni z Gauguinem van Gogh obciął sobie brzytwą ucho. Złożył je – w jakże hojnym darze – prostytutce, do której chadzali i której zwierzali się obaj[40]. Tym samym Gauguin dorobił się opinii łajdaka, który doprowadzał van Gogha do szału[41]. Żeby tylko jego... Dramatycznej nocy wyjechał, zostawiwszy Vincenta samemu sobie, chociaż tamten znajdował się w stanie kwalifikującym go do pobytu w zakładzie zamkniętym.

Kiedy jednak ochłonął, podsumował pobyt w Arles słowami wdzięczności dla van Gogha. Kierował je w zamian za ugruntowanie się własnych koncepcji malarskich w toku wspólnych dyskusji, za świadomość bycia pożytecznym i za przypomnienie, że są ludzie bardziej nieszczęśliwi od niego samego[42].

Bezlitosny i nieustępliwy Gauguin nie porzucił planów, które miały doprowadzić go do chwycenia szczęścia za ogon. Tym razem zamierzał je chwycić dzięki pobytowi na Madagaskarze[43]. Przed planowanym wyjazdem po raz drugi uaktywnił się Bernard, istny zwrotniczy w losach jego kariery i jego samego. Napisał bowiem do zachłannego przygodobiorcy: „(...) a może pojechać na Morza Południowe, na Tahiti, wyspę rajską, o której pisze Loti?”[44], czym zawrócił mu tak w głowie, jak w życiu.

Pierre Loti popełnił książkę *Rarahu*, którą namuzował jego pobyt na wyspie wchodzącej w skład Polinezji Francuskiej. Pisarz nawiedził ją po śmierci swojego brata Viauda, który uwiecznił Tahiti w obiektywie. Kadry nie stanowiły szczytu pomysłowości, takie tam widoczki z chatami i łodziami. Jednak na Francuzach zrobiły niezatarte wrażenie. Wszak takie widoczki nie rozciągały się dotąd przed ich oczami.

Autor *Rarahu* zamieszkał w domu brata, w stolicy Tahiti, Papeete. Jego dzieło stanowi rodzaj biografii, w której przybliżył postaci z bliższego i dalszego otoczenia. Nie pominął miejscowych kobiet, czym jeszcze mocniej pobudził zmysły czytelników. Tekst emanował tęsknotą za wolnością i namiętnością, a tym samym wpisywał się w niemiłościwie panującą w Europie melancholię.

Korespondując z zaczytanym w upojnej lekturze Bernardem, Gauguin opierał się Tahiti i upierał przy Madagaskarze. Przekonywał, że tam odnajdzie więcej typów ludzkich (rzecz nie bez znaczenia dla wielbiciela portretowania), a także więcej mistyki (rzecz nie bez znaczenia dla wielbiciela symbolizowania). A jednak, kierowany ciekawością wzbudzoną przez Bernarda, sięgnął po broszurę rodzimego Ministerstwa Kolonii o osadnictwie w Oceanii.

I przepadł. Ogarnięty ekscytacją napisał do Schuffeneckera, że Tahiti jest tak cudowne, że mógłby tam umrzeć. Zagłębiał się w materiały dotyczące wyspy, w tym w fotografie autorstwa Viauda, jego korespondencję, sławetne *Rarahu* i inne relacje potahitańskich podróżników[45].

Sprawy potoczyły się migiem. Sprzedał trzydzieści obrazów. Odwiedził żonę w Kopenhadze w celach pożegnalnych i w 1891 roku ruszył w tahitańskie mango-tango. Żeby mieć tańszy bilet w tamtą stronę, utwierdził francuskie władze w przekonaniu, że jest misjonarzem, z tym że artystycznym[46]. Właściwie nie minął się z prawdą.

Determinacja Gauguina, żeby dotrzeć do raju, nie zaskakuje. Bo jak Tahiti ma nie zachwycać, jak zachwyca? Wzniesieniami zieleni, zza których prześwieca nagość skał. Płynnie przecinającymi je nożycami wodospadów. Lazurem oceanu do plus nieskończoności. Niemal vizirową bielą piasku, w którego miękkie

ciepło zapadają się stopy. Bryzą targającą kwiaty we włosach. Na przykład gardenii, o płatkach rozłożystych jak ramiona rozgwiazdy albo hibiskusa, z którego odmian można by złożyć pasy tęczy. Rozchwianymi palmiastymi gajami rozciągającymi się przy wybrzeżu. Relaksując się w ich cieniu, trzeba uważać, żeby czasem nie oberwać kokosem w głowę. Bogactwo tahitańskich owoców jest zresztą nieprzebrane i można się nim obsypywać od stóp do głów, byle z zachowaniem zasad jako takiego bezpieczeństwa.

Do tego dołącza bogactwo oceanu. Sama przejrzysta woda uchyla rąbka tego, co się w niej kryje. Istnieje również możliwość wpadnięcia prosto w podwodne ramiona. Zanurkowania pośród rozbuchanej łąki koralowców i pośród jej rozpluskanych lokatorów. Chociażby barakud, płaszczek, tuńczyków. Raczą nurka swoim rytmicznym ruchem w ławicach – wraz z przepływającymi z nimi a po nim – milionem spojrzeń. Co odważniejsi pływają z rekinami i doświadczonym nurkiem w odwodzie[47].

W czasach Gauguina nurkowanie nie było dostępne na wyciągnięcie ręki (czy raczej rurki). Obecnie poznawanie oceanicznego świata od podszewki oferuje się na przykład uczestnikom rejsu luksusowym okrętem o nazwie... Paul Gauguin[48].

Natomiast każdy, kto trafia na Tahiti, doświadcza działania niezwykłego światła. Malowniczo (bo jakżeby inaczej?) opisał je malarz Henri Matisse, który podróż na wyspę odbył w latach trzydziestych XX wieku: „Światło Pacyfiku jest pucharem pełnym prawdziwego bogactwa, z którego można czerpać do woli i upijać się jego blaskiem oraz czystością”[49].

Gauguin, przybijając do brzegów wyspy, spodziewał się wyłącznie cudów-wianków. A tu guzik, spotkała go niejedna niemiła niespodzianka. Król Tahiti, Pomare V, umierał. Zdaniem

artysty jego śmierć oznaczała zamknięcie maoryskiej historii i zanik dawnych tradycji. Początek pobytu jawił mu się więc jako koniec lokalnej kultury. Gauguin doświadczył za to triumfu soldateski, handlu, biurokracji, czyli wszystkiego, na co się tak oburzał, co go tak mierziło[50]. Zauważył naśladownictwo europejskiego stylu. A papugowanie „naszych obyczajów, mód, występków i cywilizowanych śmieszności”[51] wiązało się z groteską posuniętą do karykatury[52].

Przebył szmat drogi na darmo?

Tak nie mogło być. Gauguin postanowił udać się czterdzieści pięć kilometrów dalej, do Mataïéa. Liczył, że tam zachowały się rdzenne obyczaje[53]. Że stamtąd wreszcie będzie mógł poznać prawdziwe Tahiti, a nie jego marną imitację. Jak zaplanował, tak zrobił. Zamieszkał pośród miejscowych w naturalnej w tamtych rejonach (i w sensie ścisłym) chacie z bambusa[54]. Widział z niej wzniesienie porośnięte mangowcami, hibiskusami, drzewami chlebowymi[55].

Odzyskał wiarę i nadzieję, że trafił do raju. Przystąpił do nowych eksperymentów artystycznych[56] – żeby odsączyć krajobrazy z feerii barw i blasku światła, tubylców z ich swobodnych póz i bacznych spojrzeń. Żeby brać to na paletę, na pędzel, przytykać do płótna w rozpulsowaniu życiem.

Meldował: „Znowu zacząłem pracować, a jedno szczęście zastępuje drugie. Każdego poranka budzi mnie wspaniałe słońce. Kiedy idziemy do pobliskiego strumyka się opłukać, oślepia mnie złota twarz mojej żony. Jest normalnie – jak w raju”[57].

Hola, hola, a skąd wzięła się żona? Czyżby Mette postanowiła odwiedzić męża na jego misyjnej placówce artystycznej?

W żadnym wypadku.

Gauguin pojął za rodzaj żony, zwanej lokalnie *vahine*[58], trzynastoletnią dziewczynkę, Teha’amanę[59] (inna forma jej imienia

to Tehura). W jego ręce przekazała ją matka.

Prozatorskiej rekonstrukcji tej sceny podjął się Vargas Llosa:

„Oznajmiła, że córka ma dopiero trzynaście lat, mimo dosyć rozwiniętego ciała, jędrnych piersi i ud. Miała bardzo mięsiste wargi, które rozchylały się, ukazując białe zęby. Nieco zmieszany Paul podszedł do dziewczyny. Czy zechciałaby zostać jego kobietą? Mała przytaknęła roześmiana.

– Nie boisz się? Przecież mnie nie znasz.

Teha'amana zaprzeczyła ruchem głowy.

– Chorowałaś?

– Nie.

– Umiesz gotować?

W pół godziny później wracał już do Mataïéa, a za nim podążała pieszo jego najnowsza zdobycz"[60].

Postępek Gauguina nie stanowił wówczas aberracji. Na Polinezji życie seksualne rozpoczynano około dwunastego roku życia[61]. Mette Gauguin, prawnuczka malarza i jego zdeklarowana obrończyni, wskazała, że na Tahiti wyjście za mąż było możliwe zaraz po osiągnięciu przez dziewczynkę dojrzałości płciowej. Argumentowała, że Gauguin działał w ramach ówczesnej normy, odmiennej od współczesnej[62].

Jeżeli malarz miał jakiekolwiek skrupuły wobec nieletniej, prędko się ich pozbył. Bo jakieś miał. W zapiskach z pierwszego spotkania z Teha'amaną przyznawał: „To dziecko mniej więcej trzynastoletnie czarowało mnie i onieśmielało, przerażało prawie"[63]. Przerażenie owego dziecka ujął w obrazie *Manao tupapau* (1892).

Zatrzymajmy się przy jego pierwszej *vahine* na dłużej.

Teha'amanę można by nazwać tahitańską lolitką, nimfetką. Wrażenia Gauguina bliskie były wrażeniom Humberta, głównego

bohatera i narratora *Lolity* Vladimira Nabokova, co do tytułowej postaci, czyli dwunastoletniej Dolores Haze.

Dla Humberta jego Lolita stanowiła wcielenie nimfetki, którą definiował jako dziewczynkę między dziewiątym a czternastym rokiem życia[64]. Teha'amana wpisywała się w ten przedział wiekowy. Od powieściowego oryginału dzieliła ją powierzchowność. Jednak chociaż nie była ani po loliciemu wiotka, ani po loliciemu blada, była po loliciemu bezbronna.

Podobieństwo jeszcze wzmacnia okoliczność, że Gauguin przypisywał swojej *vahine* tę dwulicowość, co Humbert Lolicie, mianowicie balansowanie między rozanieleniem a rozbestwieniem. „Tehura była raz bardzo rozważna i kochająca, to znów szalona i płocha. Dwie wręcz odmienne istoty w jednej – nie licząc wielu innych, nieskończenie rozmaitych – które zaprzeczały sobie wzajemnie i następowały jedna po drugiej, niespodzianie, z zawrotną szybkością. Nie była ona zmienna, była dwojaka, trojaka, wieloraka"[65], twierdził.

W powieści Nabokova Lolita nader chętnie prezentuje swoje cechy starszemu mężczyźnie, który popada w zauroczenie nimi, a tym samym nią. Uwodzi go połączenie niewinności i zdeprawowania[66].

Lolita gauguinowska uświadamia, że to zestawienie stanowi wytwór i wymówkę wyobraźni. Malarz bowiem wziął dziecięcą niewinność i zdeprawował ją własnym sumptem, zesztukował z lubieżnością, co jeszcze uwidocznił na *Manao tupapau*. Zaś własne zachowanie odpowiednio zmitologizował, paralelnie do Humberta, który także na swoje wytłumaczenie miał multum argumentów.

„Lolito, światłości mego życia, żagwi mych lędźwi. Grzechu mój, moja duszo"[67], inwokował. Te słowa równie dobrze mógłby

wypowiedzieć Gauguin. Toczka w toczkę jak Humbert zamienił swoją Lolitę w erotyczny fetysz[68], w przedmiot pożądania. Z tym, że utrwalił ją nie w słowach, a w obrazach.

Stosunki seksualne z Teha'amaną i jej równie nieletnimi następczyniami były dla niego siłą napędową do twórczości jako takiej[69].

Sama Lolita jest rodzajem mitu, który wiąże się z rajem. Pochodzi z ulotnej wyspy zaczarowanego czasu[70]. Gauguin podobnie postrzegał Tahiti. Nawiasem mówiąc nie tylko on. James Norman Hall, pisarz i podróżnik, oświadczył: „Na tych wyspach jest jakaś czarodziejska siła, która przeciwstawia się czasowi"[71].

Tahiti oznaczała dla Gauguina Arkadię. Czas arkadyjski to beztroski czas dzieciństwa[72]. Znamienne, że artysta porzucił stereotypowe wyznaczniki dorosłego życia: etat, dom, żonę i dzieci, żeby wyjechać na swoje Wyspy Szczęśliwe.

To, co rozumiał jako prymitywne (i co przyciągnęło go na Tahiti), najwyraźniej odkrywał również w tym, co dziecięce[73]. Wszak i jedno, i drugie kojarzy się z naturalnością, instynktownością, świeżością. Dostrzegał te cechy w tahitańskich dziewczętach. Nie bez znaczenia pozostawał ich brak życiowego doświadczenia, idący w parze z niedoświadczeniem seksualnym[74]. Ich uległość[75], aż po poddańczość. Gauguin nie przeniósł na Tahiti europejskiego patriarchatu, ale nader chętnie skorzystał z gościnności tamtejszego[76].

Dla młodych Tahitanek okazał się egzotyczny i atrakcyjny. Francuz, który potrafi tak pięknie malować! Takiego osobliwego mężczyzny jeszcze nie poznały. Ich rodziny nie sprzeciwiały się „zapoznawaniu" w jego chacie[77]. Gauguin teoretycznie nabierał dystansu do burżujskiego społeczeństwa i wytworów jego kultury,

ale praktycznie zajął na wyspie uprzywilejowaną pozycję[78] i wykorzystywał tamtejsze mieszkanki[79].

Nic dziwnego, że *Manao tupapau* wybrzmiewa dwugłosem piękna i przemocy. Na obrazie Teha'amana przylega przodem do łóżka, jakby chciała w nie wniknąć i tym samym zniknąć. Dziewczęce ciało rozciąga napięcie, unieruchamiając je. Uproszczone masywne kształty, mocno osadzone w sobie i nieproporcjonalne względem siebie, na co wskazują chociażby powiększone dłonie[80], sprawiają, że Teha'amana przypomina ludową rzeźbę. Jej sylwetkę cechuje identyczna oszczędność formy i siła wyrazu jak tego rodzaju statuetkę.

Gauguin miał w rzeźbieniu pewną praktykę. Przez jakiś czas trudnił się wykonywaniem posągów z drewna wzorowanych na lokalnej twórczości.

Uczynił posąg ciała Teha'amany dziełem malarskim dzięki grze odcieni na ciemnej skórze, jakby rozpuścił w niej żółte, różowe, czerwone złoto. W swojej powieści Vargas Llosa porównał dziewczynę z *Manao tupapau* do ołtarza, który został zbudowany z ciała. Mógłby posłużyć do oddawania hołdu okrutnemu pogańskiemu bożkowi[81]. Poza Teha'amany jest pozą (p) oddającej się ofiary, a ołtarz łóżka łączy religijność z erotycznością.

Griselda Pollock, historyczka sztuki, do analizy twórczości Gauguina wprowadziła pojęcie *gambits*. Określiła nim zagrywki artystów awangardowych, polegające na równoczesnym odniesieniu i odróżnieniu, skorelowanym z kreowaniem (czy raczej mistyfikowaniem) wizerunku twórcy. One przekładają się na dodatkową wartość jego pracy. Pollock wywiodła tezę, że przy tworzeniu *Manao tupapau* punktem odniesienia dla Gauguina była *Olimpia* Édouarda Maneta. Zwłaszcza, że na Tahiti zabrał ze sobą kopię tego dzieła[82].

Płótno Maneta, podobnie do płócien Courbeta, zrywało z konwencją europejskiego aktu. Autor dawał odbiorcy do zrozumienia, że jego *Olimpia* nie jest odległą boginią, ale paryską prostytutką. A jednak spogląda na widza z boską wyższością i wyniosłością. Towarzyszy jej druga kobieta, ciemnoskóra służąca, która podsuwa bukiet kwiatów od wielbiciela.

Zdaniem Pollock Gauguin starał się stworzyć *Manao tupapau*, odróżniając ją od *Olimpii*, ukazując naturalną seksualność w kontraście do seksualności skomercjalizowanej. Jednak jego Teha'amanie bliżej niż do żony, za którą się uważała, było do prostytutki. Artysta nie traktował bowiem ich związku zbyt poważnie. Z drugiej strony, skoro Tahitanka służyła mu w pracowni, kuchni i w łóżku[83], czyż nie odpowiadała modelowi potrzebnemu głównie do spełniania mężowskich potrzeb – a więc żonoprostytutki?

Postaci na obu obrazach zdają sobie sprawę z tego, że są obserwowane. Olimpia rzuca temu podglądactwu wyzwanie, Teha'amana przyjmuje je z przerażeniem. Trwogę w jej oczach Gauguin porównał do dzwonów pogrzebowych[84]. Do gry z dziewczyną wchodzi bowiem śmierć.

Jej personifikację malarz umieścił za Teha'amaną. Przywodzi ona na myśl rzeźby, które stanowią łącznik między rzeczywistością materialną a duchową. Po pierwsze totemy, po drugie tiki, schematycznie odnoszące się do umarłych przodków. Oblicze postaci ma wyraz charakterystyczny dla tych drugich[85]. Nie bez kozery *Manao tupapau* oznacza tyle, co: „Dziewczyna myśli o duchu zmarłych". Albo: „Duch zmarłych czuwa"[86].

Gauguin utrzymywał, że Teha'amana była jego przewodniczką po świecie maoryskich wierzeń i rytuałów. Jego zdaniem dawni

bogowie znaleźli swoje miejsce w kobiecej pamięci. Ożywali w głosie Teha'amany, kiedy o nich mówiła albo śpiewała[87].

Tyle romantycznej narracji. Fakty są takie, że wiadomości o wierzeniach Tahitańczyków malarz czerpał z książki *Podróż na wyspy Wielkiego Oceanu* pióra Jacquesa-Antoine'a Moerenhouta, konsula Stanów Zjednoczonych w Polinezji[88].

Według tahitańskich opowieści *tupapau* charakteryzuje się długimi włosami, niebieską twarzą, świecącymi oczami, jasnymi ustami i ostrymi zębami. *Tupapau* to także nazwa polinezyjskiej rośliny o białych kwiatach, które świecą w nocy. Zdaniem tubylców te światła to dusze zmarłych. Niczym heroldowie zapowiadają przybycie ducha podziemi[89]. Stąd w rozwibrowanym tle obrazu Gauguina właśnie białe roziskrzone kwiaty. Unoszą się pośród smug różów i fioletów, które przywodzą na myśl zachód słońca w tropikach. Gdy słońce znika za horyzontem, duchy zyskują pole do popisu.

Pollock wskazała, że Gauguin przyjął do obrazu *tupapau* w zastępstwie manetowskiej służącej. Postąpił według łańcucha skojarzeń europocentrycznych: czarność, a więc ciemność, a więc śmierć[90].

Anna Ekielska w *Akcie w malarstwie* wyraziła się w podobnym tonie. Nadmieniła, że niektórzy krytycy odczytywali odwołanie do strachu i śmierci jako pretekst do ukazania egzotycznego aktu europejskiej publiczności[91]. Gauguin, jak wielu innych malarzy, wcielił w kobiecy akt własne pożądanie i ukazał je pod odpowiednim płaszczykiem (tutaj: symbolicznej sceny).

Ekscytowało go także tahitańskie nierozłączne złączenie racjonalnego z irracjonalnym. Widz *Manao tupapau* zostaje umieszczony w tych dwóch obszarach naraz. Vargas Llosa podkreśla tę właściwość dzieła. W jego powieści trzecioosobowy narrator

odróżnia dolną część obrazu od górnej. Pierwszą nazywa przedstawieniem świata obiektywnego, drugą – świata nierzeczywistego, choć zachowuje on identyczną autentyczność. Jednocześnie zauważa, że linia podziału nie jest wyraźna[92].

Efekt wzmacnia następujący zabieg: chłonący płótno Gauguina odbiorca ogarnia swoim spojrzeniem dwa cudze spojrzenia. Błysk w oczach ducha (wyżej) i bojaźń w oczach dziewczyny (niżej). Widz spogląda na nią z góry, czyli z perspektywy ducha-podglądacza, którego dostrzega za jednym i tym samym zamachem. Również w zapętleniu spojrzeń, od lewej do prawej, od prawej do lewej, to, co rzeczywiste, łączy się z tym, co wyobrażone, choć wyobrażone się urzeczywistnia.

Tworzenie takich przedstawień celowo, tak żeby po plecach widza przebiegł dreszcz, stanowiło specjalność malarzy symbolistów. Gauguin się do nich zaliczał, chociaż podobnie jak inni syntetyści odrzucał literackość symbolizmu, sięgając po jego aluzyjność[93]. Aby wyrażać i wywoływać emocje syntetyści jeszcze mocniej stawiali na środki artystyczne[94].

Tomasz Rudomino jest historykiem sztuki i podróżnikiem, który odwiedził, między innymi, miejsca pobytu Gauguina. Jego zdaniem malarz był mistrzem prostoty i blasku, a posługiwanie się przez niego kolorem należy określić jako fenomenalne[95]. Sam malarz porównywał pracę nad obrazem do tworzenia muzyki: „Za pomocą określonego układu linii i kolorów, używając jako pretekstu jakiegoś tematu zaczerpniętego z natury lub z życia, tworzę symfonie, harmonie”[96].

W przypadku *Manao tupapau* stworzył niezwykle efektowną kompozycję, której rytm wybijają także pociągnięcia pędzla. Wykazuje ona działanie zarazem dekoracyjne i emocjonalne. Nie mógł nie zdawać sobie sprawy z emocjonalnego znaczenia barw,

mając takiego znajomego jak van Gogh[97], istny fanatyk koloru. Podobnie jak tamten potrafił barwą czarować i niepokoić. Ot, chociażby przeświecającą spod bieli pościeli na *Manao tupapau* trupią zielenią.

Śmierć czyha nawet tam, gdzie nikt się jej nie spodziewa. Wątek ten podjął między innymi Nicolas Poussin w obrazie z lat pięćdziesiątych XVII wieku, na którym przedstawił sielankową grupę, w trakcie przechadzki po arkadyjskich włościach natrafiającą na grobowiec z wyrytym napisem *Et in Arcadia ego* [Jestem nawet w Arkadii]. Słowa te kieruje do nich kostucha. Ponoć Gauguin poznał ten motyw w praktyce. *Manao tupapau* towarzyszy bowiem jeszcze historia z życia wzięta. Od niej miał wziąć się cały ambaras i obraz.

Tubylcy zapalają nocami maleńką lampkę, która ma odpędzać *tupapau*. Teha'amana lampki nie zapaliła[98]. Malarz relacjonował, że kiedy powrócił z krótkiej podróży, zastał swoją chatę tonącą w mroku. Nie zdziwił się, ponieważ wyjechał między innymi po to, by uzupełnić zapas świetliwa. Kiedy potarł zapałkę, ujrzał nagą Teha'amanę leżącą w łożu, w pozie, którą później uwiecznił. Nie rozpoznawała go. Jej spojrzenie emanowało niesamowitym blaskiem[99]. „Nigdy nie widziałem jej tak pięknej, nigdy zwłaszcza tak wzruszającą pięknością"[100], wyznał później. Jednocześnie obawiał się poruszyć, żeby nie przestraszyć *vahine* jeszcze bardziej. Obawiał się, że weźmie go za jednego z duchów.

Kiedy dziewczyna się ocknęła, zawołała Gauguina. Poprosiła, żeby nigdy nie zostawiał jej samej i bez światła. Po czym zaczęła mu czynić wyrzuty, że w mieście zadawał się z kobietami lekkich obyczajów, ba, że właśnie taki cel miała jego wyprawa[101]. „Nie dałem się wciągnąć w kłótnię i noc ta była słodka i płomienna –

noc tropikalna”[102], zakończył malarz opowieść o sytuacji, która odcisnęła słodko-gorzkie piętno na jego twórczości.

Prawowitej żonie Mette, z którą utrzymywał kontakt listowny, przedstawił wyłącznie owoc nocnych przeżyć. W liście ominął seksrafy, o które mógłby się rozbić obraz jego pobytu na Tahiti, skupił się na kwestiach formalnych i uprzedził wszelkie zarzuty obyczajowe. Opis obrazu miał uchronić Mette przed złośliwymi pytaniami krytyków[103]. „Namalowałem nagą młodą dziewczynę. W tej sytuacji wystarczy drobiazg i stanie się nieprzyzwoita. Jednakże chcę, żeby była taka, jaka jest, interesują mnie linie i ruch. A więc dodaję jej twarzy odrobinę przerażenia. Ten strach musi mieć przynajmniej pretekst, jeśli już nie wyjaśnienie, i to w postaci Maoryski. W tradycjach tego ludu istnieje wielki strach przed duchami zmarłych. U nas młoda dziewczyna bałaby się zaskoczenia w tej pozycji. (Tutejsza kobieta bynajmniej). Muszę oddać jej przerażenie przy użyciu środków jak najmniej literackich, nie tak, jak to robiono dawniej”[104].

Owszem, Gauguin namalował taki a nie inny akt, biorąc pod uwagę siłę wyrazu, jakie odnalazł w pozie i mimice Teha’amany. Jednak istnieje wiele wątpliwości co do tłumaczeń artysty o powodach aż takiego popłochu jego *vahine*.

Dlaczego miałaby wierzyć w duchy, skoro przyjęła i praktykowała chrześcijaństwo?[105]. Czyżby balansowała między tradycyjnymi wierzeniami Maorysów a wierzeniami chrześcijan?

Sugestie Gauguina, że Teha’amanie wydawało się, że widzi ducha, zdaniem Pollock miały służyć autousprawiedliwieniu. Dzięki nim przeniósł ciężar ze swojego voyeuryzmu na paranoję dziewczyny. W takim rozumieniu celowo zbudował opowieść o naiwnej mentalności Tahitanki[106].

Zastanawia, że dziewczyna z obrazu wcale nie spogląda z bojaźnią na podpatrującą ją zjawę, a w stronę kogoś, kto podgląda ją z drugiej strony. A przecież świadkiem sceny był tylko Gauguin. Teha'amanę przeraziła zmora, jak wynikało z jego relacji, czy właśnie jego się przeraziła?

Nancy Mowll Mathews, historyczka sztuki, wskazała na drugą opcję. W jej interpretacji artysta mógł być sadystą, któremu podobał się budzony przez niego strach. Na tyle, że postanowił go przedstawić[107]. Zatem dziewczyna została upokorzona po wielokroć ze względu na uwiecznienie zdarzenia i zaprezentowanie go innym. Do tej interpretacji odniosła się Maddy Ward w eseju o Gauguinie. Za Mathews umieściła *Manao tuapapu* w kontekście nagiego ciała ofiary gwałtu, które namalował gwałciciel[108]. Ekielska również wspomniała, że reakcję dziewczyny mogło wywołać agresywne zachowanie Gauguina (nie określiła, jakiego dokładnie rodzaju), który przemocowo traktował partnerki[109]. Nie są to czcze wymysły, skoro sam malarz posunął się do stwierdzenia, że Tahitanka sama się prosi, żeby ją zgwałcić, i bardzo źle myśli o kochanku, który jej nie bije[110].

Z kolei Philip Kennicott, krytyk sztuki, określił zachowanie Gauguina jako powtarzający się gwałt na dziecku. Jego zdaniem nie daje się inaczej określić seksu z dziewczyną, która ani nie jest wystarczająco dojrzała, żeby udzielić zgody, ani wystarczająco silna pod względem społecznym czy ekonomicznym, żeby zdecydować się na odmowę[111].

Zachowania artysty coraz mocniej rzutują na ocenę jego twórczości.

W swoim eseju Ward przyznaje, że ten przez długi czas dzierżył palmę jej artystycznego ulubieńca. Ceniła, i wciąż ceni, estetykę jego prac. Zwraca uwagę na sposób przedstawiania polinezyjskich

kobiet. Podoba się jej, że dzięki kompozycjom Gauguina przestały one być wyłącznie elementem uzupełniającym krajobraz. Ukazywał je palące, pływające, plotkujące, pieprzące się, czyli według niej prawdziwe. Natomiast tytuł jej ulubieńca stracił, kiedy dowiedziała się o przemocy seksualnej, której się dopuszczał[112].

W prozie Vargas Llosa scalił gauguinowską narrację o duchach z narracją o gwałcie, która pojawiła się wokół *Manao tupapau*. Pochylił się nad strachem Teha'amany i próbą uspokojenia go, przyjętą histerycznym szlochem i powtarzaniem przez łzy „*tupapau*, *tupapau*". W powieści malarz przypomina sobie wtedy, że tym mianem określa się wyspiarskie zmory, o których czytywał.

Szczegóły lektury przychodzą mu do głowy, kiedy uspokojona *vahine* siedzi mu na kolanach, w niego wtulona. Uświadamia sobie, że Teha'amana musiała go wziąć za złego ducha. Jednocześnie ogarnia go podniecenie. „Dziewczyna to zauważyła i zaczęła się układać na materacu z tą swoją rytmiczną, trochę kocią powolnością, która tak go zachwycała i zastanawiała u miejscowych kobiet. Czekała, aż się rozbierze. On tymczasem, z ciałem jak w gorączce, położył się obok, ale zamiast ułożyć się na niej, zmusił ją, by dokonała pełnego obrotu i pozostała z twarzą zwróconą na dół, w tej samej pozycji, w jakiej ją zastał po powrocie. Miał jeszcze przed oczami ów niezapomniany widok jej pośladków unoszących się i opadających pod wpływem strachu. Kosztowało go wiele trudu, by wejść w nią – słyszał, jak pomrukuje, skarży się i w końcu kwili – ale kiedy poczuł, że jego członek znalazł się w jej ciele, skurczony i obolały, miał erekcję, której towarzyszył głęboki jęk. Przez krótką chwilę, kiedy dokonywał gwałtu na Teha'amanie, poczuł się dzikusem"[113].

Zachowywać się jak dzikus i dzięki temu uprawiać dzikie malarstwo – oto *idée fixe* Gauguina, którą starał się wprowadzać

za wszelką cenę. W książce Vargasa Llosy próbował odtworzyć pamiętne ułożenie i mimikę dziewczyny, kiedy potem, za dnia, pozowała w pracowni. Ponieważ nie udało mu się osiągnąć zapamiętanego efektu, odmalował ją, zgodnie z dawną sugestią Bernarda, z pamięci.

Narrator *Raju* wysuwa spostrzeżenie, że duch, którego przedstawił Gauguin, nie jest duchem tahitańskim. Przypisuje jego wyglądowi skojarzenie z zakapturzoną staruchą. Z jedną z tych karłowatych wiedźm, które Gauguin spotkał w Bretanii. Z jedną ze starych kobiet, które sprawiały wrażenie zmienionych w duchy za życia[114].

Czymkolwiek jednak się kierował, artysta zaprosił do spółki w podglądaniu przeżyć Teha'amany widza. To również dla niego dziewczyna została wykorzystana.

W *Kwiatach zła*, zbiorze poezji niezwykle istotnym dla Gauguina i innych symbolistów, Charles Baudelaire zawarł myśl, że nie ma znaczenia, czy piękno pochodzi z nieba, czy z piekła. Gauguin zdawał się robić z niej swoją dewizę. Pragnął, żeby życie inspirowało jego sztukę i odwrotnie[115]. Bez podziału na dobre i złe, bez granic, bez odpowiedzialności, skoro wszystko to „dla sztuki", „dla piękna", jako wartości decydujących i ostatecznych.

„Osiągnąłeś to, co zamierzałeś, prawda, Koke?"[116], stawia pytanie narrator u Llosy, nawiązując do przydomka, którego malarz dorobił się na Tahiti. „Obraz nie zdradzał cywilizowanej, europejskiej, chrześcijańskiej ręki. Raczej dłoń byłego Europejczyka, byłego cywilizowanego człowieka i byłego chrześcijanina, który siłą woli, za cenę trudów i cierpień odrzucił błazeńską afektację paryskich dekadentów i powrócił do własnych źródeł, do wspaniałej przeszłości, w której religia i sztuka, życie doczesne i pozaziemskie stanowiły jedną całość"[117]. Gauguin pragnął doświadczyć tego

połączenia w naturalnym, a nie sztucznie wykreowanym środowisku, stąd jego ryzykancka podróż. Jako pierwszy artysta zachodni poszukiwał estetyki, która wychodziła poza krąg jego kultury[118].

Pogląd, że różnicy między realnym a wyobrażonym nie dostrzegają dzieci, chorzy psychicznie i „dzicy", co odzwierciedlają w swojej twórczości, jest poglądem o zachodnim rodowodzie. Dla „cywilizowanych" obserwatorów z zewnątrz w dziełach wymienionych grup obecne są świeżość spojrzenia, swoboda odczuwania i nieprzewidywalność zestawień. To one, według nich, dają efekt odkrywczości. Jednak ci, o których mowa, nie preparują z rozmysłem „dzikich" i „odkrywczych" obrazów czy rzeźb.

Sądzę, że Gauguin działał wręcz przeciwnie.

Odzwierciedlał swoje własne postrzeganie pejzaży Tahiti, tubylców i ich obyczajów środkami, które uznał za najodpowiedniejsze dla „dzikiego" i „odkrywczego" malarstwa. Po dziś dzień jego dzieła kreują postrzeganie Tahiti i tubylców. Zwłaszcza że turystyka na wyspie uczyniła z malarza swój znak firmowy. Patronuje on wycieczkom, jego imię nosi nie tylko muzeum czy statek, ale i pensjonaty czy sklepy[119].

Według Pollock turystyka, którą uprawiał sam Gauguin, zbliżała go do „innych" tylko w sensie przestrzennym. Taki jak on turysta zachowuje bowiem pewien dystans, w ramach którego poddaje „innych" uprzedmiotawiającemu spojrzeniu[120]. Gauguin bywa nazywany także dosadniej: nikczemnym turystą seksualnym[121].

Na współczesnej rozprawie dotyczącej artysty brakuje głównego oskarżonego. Nie może się on bronić przed zarzutami. Natomiast z oddaniem broni go wspomniana prawnuczka. Jeżeli chodzi o wykorzystywanie seksualne, uznaje zarzut za przesadę – jej zdaniem Gauguin w większości po prostu się chwalił. Daje

do zrozumienia, że brakuje dowodów na uprawianie seksu z nieletnimi, gwałt (y) czy chorobę weneryczną, którą miałby zakażać nieletnie żony. Według niej rany na nogach, na które się skarżył, powszechnie uważane za objaw syfilisu, mogły być sprawką owadów. Prawnuczka dowodzi ponadto, że przecież ani Mette, która musiałaby się od niego zarazić, ani dzieci artysty nie przejawiały żadnych oznak choroby. Neguje także oskarżenie o porzuceniu rodziny na rzecz uprawiania seksturystyki. Podkreśla za to odwagę postępowania Gauguina[122].

Rzeczywiście, eksperyment artystyczny i życiowy, który podjął, tej odwagi wymagał. Podobnie jak niemałych kosztów własnych. I cudzych.

Nie wszyscy jednak badacze interpretują *Manao tupapau* w kontekście wyczynów egoisty, kolonizatora i mizogina do potęgi entej. Zupełnie inaczej postrzega obraz Stephen Eisenman, historyk sztuki. Według niego Gauguin dokonał ataku na europejską tradycję przedstawiania nagości dlatego, że płeć osoby sportretowanej wcale jednoznaczna nie jest. Wskazał na wąskie biodra i duże dłonie postaci, które sugerowałyby płeć męską. Według niego i budowa, i poza Teha'amany podkreśla chłopięcość. Wywodzi się z androgynicznych i hermafrodytycznych wzorców. Z takiej perspektywy obraz przestaje być wyrazem patriarchalnej władzy nad skolonizowanym ciałem, a staje się atakiem na patriarchat z nieodłącznym od niego, wyraźnym podziałem na pierwiastki męskie i kobiece[123].

Gauguin pisał: „U tych nagich plemion, jak u zwierząt, różnica płci jest znacznie słabiej zaakcentowana niż w naszych klimatach"[124], czy: „One mają w sobie coś męskiego, oni coś kobiecego. To podobieństwo płci ułatwia ich stosunki"[125]. Może więc niejednoznaczność płci zauważona przez badacza wynikała

z tychże wyższościowych obserwacji artysty? Na marginesie: malarz prawdopodobnie utrzymywał stosunki seksualne zarówno z kobietami, jak i z mężczyznami[126].

Odsączyliśmy twórczość Gauguina z rajskości. W jego życiu ta rajskość także przemijała z wiatrem. Z bryzą, która miała tylko targać kwiaty we włosach.

Na Tahiti wiecznie dokuczały mu problemy finansowe. Niepokoił się, czy przyjdzie do niego przekaz pieniężny, czy nie. Z napięciem czekał wieści od rodziny. Co i rusz odzywało się jego nadszarpnięte zdrowie, a po ataku serca wylądował w szpitalu w Papeete. Korespondencyjnie żalił się żonie, że gdyby nie jego obowiązki wobec twórczości, zaraz zawitałby w Paryżu. W kolejnym liście wystosował istny manifest własnej sztuki i cierpienia dla niej, ale wynagrodzenie za obrazy pojawiało się na tyle nieregularnie, że chcąc nie chcąc, musiał w końcu do Paryża powrócić[127].

Wbrew pozorom na Tahiti często doskwierała mu samotność[128]. Z czasem zauważył, że miejscowi: „Pozostawszy sami pięknymi jak arcydzieła sztuki, wyjałowieli moralnie i fizycznie – i to myśmy ich wyjałowili”[129]. Zdawał sobie sprawę, że Europejczycy przywlekli na Tahiti swoje choroby i alkoholizm[130]. Sam miał zresztą problemy z nadużywaniem trunków[131].

Pożegnał się również z nadzieją, że założy na wyspie artystyczną kolonię. Ponadto pragnął pochwalić się w Paryżu dokonaniami[132]. Udowodnić sobie i innym, że jego pomysł nie należał do urojonych, a jego poświęcenie nie poszło na marne. Na zasadzie lubianych przez siebie kontrastów uznał, że chociaż wraca o dwa lata starszy, to o dwadzieścia lat młodszy, jednocześnie bardziej barbarzyński i bardziej oświecony[133].

Nie zawojował jednak Paryża „dzikimi” obrazami. Wystawa, którą otworzył w 1893 roku w galerii Durand-Ruela nie okazała się

takim sukcesem, na jaki liczył[134]. Mimo kilku pozytywnych recenzji prasowych publiczność w większości nie zrozumiała jego płócien, uznając je za wulgarne dziwadła[135]. Malarz zdołał sprzedać zaledwie jedenaście z nich.

Niedługo potem poznał Annah, podobno Jawajkę, a tak naprawdę Hindo-Malajkę. Została jego modelką, przyjaciółką i pokojówką. Stworzyli związek typu królowa życia i król. W ubiorach podbitych ekstrawagancką egzotyką, zamiast przestarzałych soboli, osiedli na tronach pośród paryskiej i bretońskiej cyganerii artystycznej[136].

Pod koniec 1893 roku Gauguin otrzymał spadek, którego zupełnie się nie spodziewał. Wynajął pracownię. Urządził ją w taki sposób, żeby przywoływała atmosferę rodem z mórz południowych. Utrwalił ją na jednym z licznych autoportretów[137]: twarz w aureoli z ronda kapelusza *à la* Buffallo Bill, o którym mowa w opisie Vargasa Llosy, totemowo wyraziste rysy. Za plecami oprawione arcydzieło. Tak, *Manao tupapau*. Zarówno siebie, jak i płótno artysta uchwycił w lustrzanym odbiciu[138].

Jak to w życiu Gauguina nieraz bywało, za szczęściem kroczyły nieszczęścia, i to dosłownie parami. Kiedy wdał się w awanturę poza Paryżem i złamał nogę w okolicy kostki, pozwolił, by Annah wróciła do stolicy wcześniej. Skorzystała z okazji, w tym do okradzenia pracowni malarza. Co ciekawe jej łupem nie padły obrazy, stwierdziła bowiem, że są nic niewarte[139].

Artysta z rozgoryczeniem uznał, że Francja to jednak nie to. Który to już raz? W liście do Schuffeneckera pobrzmiewał jak przed laty: będzie żyć prosto, ponieważ innego życia sobie nie wyobraża, zapomni o próżności. Z rzeczy nowych: pojedzie zagrzebać swój talent pośród dzikusów. A niech tam. I nikt więcej o nim nie usłyszy!

Wśród tej desperacji zabrał się z powrotem na Tahiti[140].

owoce są jak wrzody
las stoi w liszajach
maoryjscy bogowie z przejęciem dłubią w zębach
wymioty oceanu gitary papużko[141].

Strofy wiersza Herberta trafnie oddają atmosferę pobytu Gauguina w raju-nieraju, który co i rusz zamieniał się we własną ciemną parodię. Wrzody na nogach pojawiły się i nie zagoiły z powodu syfilisu. Do tych dolegliwości dołączył ból złamanej nogi[142]. A jednak wciąż pobrzmiewała muzyka, którą Gauguin uwielbiał i którą uprawiał, szarpiąc struny. A jednak wciąż w ruch szły paleta i pędzel, żeby utrwalać widoki tropików.

Z 1897 roku pochodzi *Nevermore*, akt podobny do *Manao tupapau*. Tym razem sparaliżowana lękiem dziewczyna odwraca się od ducha w postaci kruka. Tytuł płótna i kruk nawiązują do poematu Edgara Allana Poego[143], w którym na prawach refrenu powtarzają się słowa: „«Nigdy więcej», odrzekł kruk". Gauguin wyjaśniał, że odwołanie do ptaszyska Poego nie jest w jego obrazie dosłowne. Kruk z *Nevermore* symbolizuje bowiem diabła, który bierze jeńców, ale nie bierze urlopu. Nigdy, bowiem zawsze czuwa. Malunek miał wykreować atmosferę luksusu w wydaniu barbarzyńskim, perorował, którego szło doświadczyć dawno, dawno temu. *To se ne vrati*[144]. Jednak w liście do żony (jakże skromnie!) przyznawał: „Ani jedwab, ani aksamit, ani batyst, ani nawet złoto nie stwarza wrażenia tego bogactwa, ale po prostu farba wzbogacona talentem artysty. Żadnych trików, tylko sama wyobraźnia wzbogaca to wnętrze dzięki fantazji"[145].

Identycznie rzecz miała się z *Manao tupapau*.

Po śmierci ukochanej córki Aline Gauguin namalował nie mniej znany od wspomnianych dwóch obraz *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*[146] Dręczyła go żałoba, depresja, ciągłe długi, kłopoty z poruszaniem się[147]. Kiedy dokończył dzieło, zamierzał spotkać się ze śmiercią w raju nie symbolicznie, a dosłownie. Zażył arszenik. Jednak przedawkował i torsje udaremniły samobójstwo[148]. Stąd właśnie „wymioty oceanu" w wierszu Herberta, choć z drugiej strony mogą odnosić się do wymiotowania artysty krwią z powodu choroby[149].

W 1901 roku Gauguin przeniósł się z Tahiti na Hiva Oa, gdzie własnoręcznie wybudował „dom rozkoszy"[150]. Nie uwolnił się zatem od lolicich mrzonek. Bo właściwie co mu pozostało poza nimi? Uważał, że jeżeli los obdarzy go dwoma latami w zdrowiu i mniejszą liczbą problemów finansowych, osiągnie pewną dojrzałość w sztuce[151]. Uff, chociaż tam...

Tworzył również bunt. Trzeba mu przyznać, że narażał się władzom kolonii i episkopatowi, stając w obronie miejscowych. Dostał wyrok trzech miesięcy więzienia i tysiąca franków grzywny[152].

Ze względu na narastające problemy zdrowotne przemyśliwał nad powrotem do Europy na dobre. George-Daniel de Monfreid, malarz i kolekcjoner, z którym korespondował, odradzał mu takie posunięcie ze względów... wizerunkowych. Perswadował, że przecież Gauguin stał się artystą legendarnym jeszcze za życia. Z Oceanii przysyłał do Francji coraz to nowe twórcze niespodzianki. Nawet wrogowie przestali go zwalczać, w tym ze względu na dzielącą ich od malarza odległość[153]. „Korzystasz z nietykalności wielkich zmarłych, przeszedłeś do historii sztuki"[154], skwitował wywód.

Gauguin posłuchał de Monfreida. Pozostał w tropikach, aż śmierć powiedziała mu wprost do ucha: *Et in Arcadia ego*. Mimo konfliktu z duchowieństwem, malarza, jako chrześcijanina, pochowano na cmentarzu misyjnym. Natomiast obrządku dopełnił jego lokalny przyjaciel Tioka. Zgodnie z miejscowym zwyczajem namaścił ciało zmarłego i ozdobił je kwiatami[155]. Grób Gauguina zbudowano z czerwonych wulkanicznych okrąglaków, w kolorze wyróżniającym na Markizach królów i wielkich wojowników[156].

Na portrecie stworzonym ze słów Władysławy Jaworskiej, historyczki sztuki, Gauguin to owszem, awanturnik, wyzyskiwacz, wiarołomny mąż i ojciec, a także egoista. Jednak pod tą maską znajdował się człowiek opętany mirażem, artysta poszukujący w niepokoju i rozgorączkowaniu. Dla niej malarz wybrany i malarz przeklęty. Nazwała go anarchistą, który kierował się wyłącznie prawami tworzonymi przez niego samego, niezdolnym do życia społecznego, zwracającym przeciwko sobie opinię publiczną, a jednocześnie pragnącym przyjaźni i życzliwości[157].

Portret ten wypadł nader empatycznie.

Oto człowiek rozdarty. A może jednak postępujący tak, jak było mu wygodnie? Przez dobre dziesięć lat maklersko-rodzinnego życia jego anarchia zasnęła? Śpiąca królewna obudziła się po pocałunku malarstwa? Czy może po prostu najpierw Gauguin wolał płynąć przez życie w dostatku, życie jak każde inne, a dopiero później obrał kurs na ambicje artystyczne? Ambicje te zagnały go hen, daleko, w obszar mitu, w którym, jak wiadomo, śpiewają i zwodzą swym śpiewem Syreny. Gauguina powiodły z fikcji, którą stworzył i w którą uwierzył, w otchłań destrukcji[158].

Takie persony nierzadko przechodzą przez ucho igielne, żeby wejść do historii sztuki. Koniec końców spuścizna malarza zadziałała tak, jak tego oczekiwał. Ukazała widoki, o których innym malarzom

i publiczności się nie śniło. W tym widoki na nowy typ twórczości, czerpiącej inspiracje spoza źródeł europejskich i ze sztuki ludowej. Później takie tuzy jak Matisse i Picasso (również nazywany kolonizatorem i mizoginem) czerpały je ze sztuki afrykańskiej[159]. Z dzieł Gauguina korzystali fowiści i ekspresjoniści[160], którzy równie głośno krzyczeli kolorami, a poprzez nie – uczuciami. Stanowiły nie mniejszą inspirację dla surrealistów[161], nadających równą rangę świadomemu i podświadomemu.

Charlotte Jansen, zajmująca się sztuką i kulturą współczesną, zgoła inaczej określiła dziedzictwo Gauguina. Według niej przyczynił się on do ugruntowania sposobu patrzenia w Europie na kobiety spoza Zachodu (czytaj: uprzedmiotawiająco). Ponadto zainspirował innych twórców do podobnego patrzenia na nie i ich przedstawiania[162].

To częsty zarzut stawiany malarzom. Tylko czy gdyby kobiety również tworzyły akty od zarania dziejów, nie poddawałyby przedstawianych na nich ciał uprzedmiotawiającemu spojrzeniu? Czy współtworząc tradycję sztuki, zachowywałyby się na wskroś wolnościowo, równościowo i siostrzeńsko? Czy, tak jak później Tamara Łempicka, korzystałyby ze swojej przewagi ile wlezie? Czy korzystanie z niej zależy od płci, czy od statusu społecznego, materialnego i osobowości? Jednym słowem: od uprzywilejowania i tego, co się z nim zrobi? Grupy uprzywilejowanych mogą się zmieniać. Jednak uprzywilejowane pozostanie zawsze i wszędzie oko, które podgląda...

Manao tupapau i sztuka Gauguina jako taka stawiają jeszcze więcej pytań. Zmuszają bowiem nie tylko do konfrontacji z kwestiami płciowymi i seksualnymi, ale także z etnicznymi i kulturowymi[163]. Z odmiennością ich postrzegania i ujmowania.

Wreszcie konfrontują widza z nim samym, z jego własnym odbiorem tych kwestii.

* * *

Dodatek specjalny: zainspirowana *Manao tupapau* napisałam w 2018 roku krótkie opowiadanie osadzone we współczesnych realiach, jednak tożsame z ujętymi przez malarza pozycją i strachem. Natomiast w pewnym momencie odstąpiłam od oryginału gauguinowskiej opowieści wokół obrazu i poprowadziłam akcję odmiennie.

Uprzedził ją, że wróci nocą. Zapomniał uprzedzić, że na noc wyłączą prąd. Nigdy nie czytała osiedlowych ogłoszeń.

Jest zdana na łaskę i niełaskę ciemności. Nie rozróżnia wśród niej ani szafy, ani ścian, ani podłogi.

Nie mają żadnych świec. Nie zgodził się, żeby je kupowała.

Odciska na prześcieradle dłonie i głowę, ramiona i łokcie, piersi i brzuch, uda, kolana i stopy. Próbuje wgnieść się w materac, ale miękkość ciała sprężynuje razem z nim. Ciemność wszystko osnuwa. Jest cienką błoną, przez którą wszystko przenika. Nie wiadomo, kto i co zechce się przez nią przedostać. Nie sięga po kołdrę. Zbyt raptowny ruch może sprowokować atak.

Piętnował urojenia na temat: „Co czai się w ciemności na tych, którzy właśnie są sami?". Dziecinadę u dorosłej.

Przez odsłoniętą część ciała przebiega drżenie. Gra na wyciągniętej, napiętej do granic strunie kręgosłupa, pośladków, nóg. Duszne powietrze wpada do nozdrzy, dławi gardło. Łomot serca rozsadza klatkę piersiową, zaraz się przez nią przebije.

Mocniej wtula głowę w poduszkę. Mocniej zaciska powieki. Jest twardym głazem. Nikt i nic nie jest w stanie go ruszyć ani naruszyć. Wdech i wydech, wdech i wydech, spokojnie. TO reaguje na strach!

Musi przetrwać, zanim on wróci! Czas rozciąga się razem z błoną ciemności. TO go wyprzedzi...

Wspinając się po schodach, zastanawiał się, w jakim ona jest stanie. Miał nadzieję, że nie popadła w histerię. Jeszcze nie.

Czuje podmuch świeżego powietrza. On niesie TO ze sobą. Tak, że się zbliża. Tak, że jest tuż obok niej.

Nigdy nie widział człowieka podobnie przejętego strachem. Nieludzkim.

TO przylega do niej. Napręża się. Nie puszcza jej. Ona sama jest cienką błoną. Przenika przez nią dotyk. Zaskakuje znajomą przyjemnością. Podstępną? Nieustępliwą. Roztapiającą kamień, rozpieszczającą ciało.

Odzyskuje kształtność i wrażliwość. Chce otworzyć się na więcej, więc pozwala mu. Ciemność – czy jej część – korzysta z pozwolenia. Wślizguje się pomiędzy uda. Teraz jest na zewnątrz i wewnątrz niej naraz. Niech ją porwie i nie oddaje. Ona nie pożałuje niczego, dzięki czemu nie będzie musiała zmagać się z ciemnością. Już nigdy. Nadaje większe tempo ruchom, które rozpierają ją od środka.

Leży niczym nieosłonięta, nieskończenie podniecająca.

„Nie boisz się już?" – szepcze do ucha głos, którego brzmienie uwielbia. Przywabia spełnienie. Nieruchomieją razem, razem z TYM, w tym samym momencie.

Rozdział VII

Katsushika Hokusai, *Masturbacja i podglądanie*, 1824 r.

ZANURZENIE W ROZKOSZY. *Masturbacja i podglądanie* Katsushiki Hokusaia

„Sami stajemy się bezwiednie obrazem, którego nigdy nie zobaczymy. I dlatego, kiedy czuć w powietrzu wiosnę, kiedy powraca wspomnienie jej blasku, zapachów, kwiatów, barw i radości, w niejasnym uniesieniu kierujemy swe kroki ku bibliotekom, by przeglądać nieprzyzwoite książki, by oglądać rozkwitające w nas obrazy. Dawni Japończycy, dawni Koreańczycy, dawni Chińczycy nazywali zbiory scen obscenicznych «księgami wiosny»”[1].

Pisząc o obrazie, którego ludzkie oko nie uświadczy, Pascal Quignard miał na myśli obraz własnego poczęcia. Na zbiory, o których wspomniał, składały się drzeworyty shunga, czyli obrazy wiosny charakterystyczne dla okresu Edo (1603–1868).

Na Dalekim Wschodzie, mówiąc „wiosna", myśli się „seks". Wszak wówczas natura rozsadza ziemię swoją płodnością, którą wynosi aż po niebo. Takie ożywienie rozbudza i rozzuchwala zmysły. W okresie Edo kobiecą seksualność powiązano z drzewami, które wiosną pokrywają się kwieciem delikatnym jak jedwab skóry. Z drzewami szeroko rozkładającymi różowe wachlarze gałęzi. Z drzewami kwitnącej wiśni. Symbolika ta sięga czasów antyku.

Dzielnica czerwonych latarni, Yoshiwara, położona w mieście Edo (obecnie Tokio), stała się dzielnicą wiosny. Kiedy wiśnie rozwierały pąki, główną ulicę Yoshiwary ozdabiano ukwieconymi gałęziami. W ten sposób prostytutki wabiły gości w swoje nieskromne progi. Dawały im do zrozumienia, że mogą je zerwać jak kwitnące gałęzie, czyli wykorzystać w całym rozkwicie ich młodości i piękności[2].

Kurtyzany sprzedane do domów publicznych jako małe dziewczynki, co określały kontrakty[3], w przeciwieństwie do swoich klientów nie miały wyboru. Uczyły się roli panienek do towarzystwa od najmłodszych lat[4]. Mimo trudów, których wymagało od nich życie w Yoshiwarze, roztaczały wokół siebie hipnotyczny urok[5]. Dla co bardziej wymagających panów układały poezje, świergotały jak słowiki, przygrywały na różnych instrumentach, komponowały ikebanę, prowadziły tradycyjną ceremonię herbacianą, żeby spotkanie wychodziło poza główne usługi, pozostając jeszcze bardziej atrakcyjne[6].

Zachwyt kwitnącymi wiśniami trwa przez krótki czas[7]. Doraźność doświadczenia wzmacnia jego pożądanie. Ulotność różnorodnych rozkoszy odwzorowywały drzeworyty ukiyo-e,

których odgałęzieniem są właśnie shunga. Zapewne nie powstałyby, gdyby nie wiśniowy szał uniesień w Yoshiwarze.

Bohaterką tego rozdziału jest rycina *Masturbacja i podglądanie* (1824), stworzona przez jednego z najbardziej znanych japońskich artystów Katsushikę Hokusaia. Zanim jednak przyjdzie pora na zapoznanie się z dziełem jako takim, prześwietlmy jego pochodzenie i rodzinę.

Określenie *ukiyo* wywodzi się z filozofii buddyzmu i oznacza świat udręki. Natomiast zapisane nieco inaczej – świat płynący, czyli podlegający ciągłym zmianom[8]. Asai Ryōi, siedemnastowieczny pisarz japoński, w *Opowieściach przemijającego świata* jako pierwszy rozwodził się nad chwytaniem w garść szczególnych momentów. „Żyć tylko chwilą, zwracając całą uwagę ku przyjemnościom, które daje księżyc, śnieg, kwiaty wiśni i liście klonu, śpiewać pieśni, pić wino i bawić się, przemijając, przepływając, nie troszcząc się o pospolitość, która gapi się nam prosto w twarz, nie poddając się przygnębieniu, płynąć jak tykwa z nurtem rzeki – to właśnie nazywamy światem, który przemija”[9]. Opowiadał o hedonistycznych doznaniach, barwnych jak ryciny ukiyo-e, które je ukazywały. Rozsmakowywali się w nich mieszczanie żyjący w specyficznych czasach.

Ukiyo-e jest formą wyrazu typową dla okresu Edo, zwanego również epoką Tokugawy, od nazwiska szoguna Ieyasu, który zapewnił władzę swojemu rodowi po wygranej bitwie pod Sekigaharą w 1600 roku[10]. Zwycięstwem tym zakończył ciągnące się od wieków walki możnych klanów[11]. W 1638 roku jego następcy zapoczątkowali długotrwałą izolację polityczną i ekonomiczną Kraju Kwitnącej Wiśni od innych państw.

W związku z tymi czynnikami zapanował w nim pokój. Pokój to dobrobyt, dobrobyt to rozwój kultury. Ta przez izolację, a właściwie

dzięki niej, kształtowała się, zachowując oryginalny charakter[12].

Mimo że oficjalnie władza pozostawała w rękach cesarza, osiadłego z dworem w Kioto, władzę faktyczną sprawował szogun, a funkcję stolicy pełniło Edo. Ieyasu Tokugawa obrał je na swoją siedzibę[13]. Razem z nim w Edo osiadła administracja wojskowa.

Mała wioska zamieniła się w kilkusettysięczną metropolię. Inny szogun z rodu Tokugawów, Iemitsu, nakazał książętom feudalnym spędzać tyle samo czasu w Edo, ile spędzają go we własnych majątkach. Tym sposobem pragnął uchronić się przed spiskami[14]. Metoda godna Ludwika XIV, który (jak pamiętamy) spędził arystokratów do Wersalu. I nawet jeżeli japońscy książęta od czasu do czasu pryskali do swoich siedzib, ich najbliżsi musieli wtedy rezydować w Edo jako zakładnicy[15]. W miejskich rezydencjach utrzymywali ponadto świtę samurajów i żołnierzy[16].

Na zatrudnienie w tych posiadłościach liczyli rzemieślnicy i artyści, napływający do Edo całymi ławicami. Równie przychylnie spoglądali na zamówienia od coraz bogatszej klasy średniej. Kupcy-mieszczanie zajmowali dotąd najniższą pozycję w sztywnej strukturze społecznej, która poza nimi składała się z wojowników (samurajów), chłopów, rzemieślników i artystów[17], lecz w czasach pokoju wzbogacili się, a większymi pieniędzmi zdobywali większe wpływy.

Życie mieszczuchów wypełniały nakazy i zakazy, siłą rzeczy znajdowali oni zatem bardziej i mniej kulturalne sposoby na odreagowanie takiego stanu rzeczy. Gustowali w tym, co lekkie, łatwe, przyjemne: w luksusowych wyrobach rzemiosła artystycznego, w powieścidłach, teatrze kabuki, teatrze lalek bunraku i w zapasach, w tym w zapasach miłosnych w Yoshiwarze. W Edo wzrastało więc zapotrzebowanie na specjalistów i specjalistki od różnej maści gier i zabaw[18].

Dzięki rycinom ukiyo-e mieszczanie przenosili do swojej codzienności elektryzujące przeżycia[19] doznawane podczas spektakli czy w ramionach prostytutek. One im o nich przypominały[20]. Kolekcjonowanie wizerunków popularnych aktorów (w teatrze kabuki grali wyłącznie mężczyźni), hożych zapaśników i zalotnych kurtyzan można porównać ze znacznie bliższym współczesności gromadzeniem fotosów[21] i plakatów z bożyszczami kultury masowej.

Ukiyo-e pozwalały na jeszcze jeden rodzaj przechwycenia tego, co pożądane. Otóż mlekiem i miodem rozkoszy płynąca Yoshiwara była osiągalna jedynie dla wybrańców. Dla posiadających czas, pieniądze i odwagę mężczyzn. Dostępne każdej kieszeni ryciny, ukazujące sceny erotyczne w realiach tego fragmentu miasta, stanowiły dla wielu substytut jego odwiedzin[22].

Istnienie dzielnicy czerwonych latarni i nieodłącznych od niej shunga wymusiła specyficzna demografia Edo, gdzie liczba mężczyzn równała się dwóm trzecim liczby wszystkich mieszkańców. Podobnie było i w innych większych miastach. Obywatele, w większości przyjezdni, chcąc nie chcąc zerwali dotychczasowe rodzinne i społeczne więzi. Często zamieszkiwali odrębne dzielnice, do których kobietom wstęp był wzbroniony.

Ihara Saikaku, parający się pisaniem pod koniec XVII wieku, określił Edo mianem „miasta kawalerów". Gdzież indziej pornografia mogła być bardziej pożądana? Uwieczniano ją na shunga, nazywanych „roześmianymi obrazami". W takim znaczeniu śmiech odnosił się do masturbacji[23], która w Japonii nie należała do tematów tabu. Nie dotyczyły jej ani zastrzeżenia medyczne, ani zakazy moralne. Służyła jej cała plejada przyrządów[24].

Dzięki łatwej dostępności i przystępnej cenie shunga odbiorca mógł przeżyć z rycina chwile nie tylko upojne, ale i wolne

od zmartwień (typu: „A co, jeśli uszkodzę obrazek?", „Uszkodzę, to kupię sobie drugi". Klin klinem)[25].

Również zwykłe portrety mogły się masturbacji przysłużyć. Wykonywane przed nimi erotyczne czynności określano jako „wielbienie".

Tego rodzaju wielbienie miało w Japonii niekrótką tradycję. Około roku 1785, we wstępie do książki *Podwinięte rękawy*, pojawiła się historia z I wieku p.n.e. O tym, jak władca z dynastii Han zażyczył sobie, żeby na ścianie wymalowano wizerunek kobiety. O który mógł się namiętnie ocierać.

Jak wielbić, podpowiadały zainteresowanym z miłą chęcią książki erotyczne. W jednej z nich pewien mężczyzna wykazuje się ponadprzeciętną kreatywnością. Jako szczęśliwy posiadacz malowidła w formie pionowego zwoju nawiniętego na wałek rozwija je w taki sposób, żeby widzieć wyłącznie twarz wymalowanej pięknej. Na ciało sekspartnerki, które przygniata swoim, składa się odpowiednio ułożona, mięciuchna pościel, w której ten pomysłowy Dobromir umieścił sztuczną pochwę (nazywaną „kształtką z Edo"). Wykonywano ją ze skóry bądź z tkaniny i wypełniano gotowanym konnyaku, czyli masą o konsystencji galaretki.

Na pracy Utagawy Kunimaro męskim portretem (przypuszczalnie sławnego aktora Matsumoto Kōshirō) posługuje się mniszka. Dość filozoficznie stwierdza, że świat jest taki, jaki jest, i nie daje człowiekowi tego, czego biedaczyna pragnie. Jednak pociesza się, że ona da radę znieść tę sytuację, ponieważ ma „tę sprytną rzecz" i „małą pacynkę"[26].

Shunga częściej ukazywały się w wydaniach albumowych niż jako odrębne plansze[27]. Ilustracje rzadko łączyła oś wspólnej historii. Doskonale obywały się również bez siebie nawzajem,

w pojedynkę[28]. Jednak książkę łatwiej było zachować w dobrym stanie niż pojedynczy druk. A także bez problemu usunąć z pola widzenia, zwłaszcza jeśli miała niewielki format[29]. Z książki prawdopodobnie pochodzi *Masturbacja i podglądanie* Hokusaia. Świadczy o tym chociażby drobny maczek tekstu w tle kompozycji.

Władzy zależało na uprzątnięciu seksu z ulicy[30], zatem artyści często przenosili go do wnętrz domów uciech, publicznych bądź prywatnych. Mimo że sceny erotyczne kojarzą się z nocną porą, ukazywali je nie w blasku lampy, ale w pełnym świetle, jakby działy się za dnia. W świecie realnym posłania nie rozkłada się w pobliżu drzwi czy okien (ach te przeciągi!), a właśnie takie ustawienie ma miejsce w świecie sztuki[31].

Wszystkich tych kłamstewek – dla dobra oddania miłosnych uciech – dopuścił się również Hokusai.

Płaskie sylwetki podglądaczki i podglądanych obwiódł wyrazistymi i gibkimi liniami, które falują wraz z nimi. Rozwibrowują się przy marszczeniach niektórych tkanin. Szaty zarazem odsłaniają i osłaniają ciała. Estetyka japońska preferowała i stosowała taką zasadę[32]. Na przykład Yoshida Kenkō, pisarz, poeta i mnich, stwierdził, że księżyc jest piękniejszy, gdy okryty chmurą.

Hokusai postawił na właściwą rodzimemu poczuciu piękna finezyjną kolorystykę. Twarze, odkryte części ciał i fragment tła po prawej pozostawił w bladym odcieniu papieru. Użycie bieli, czerni, chłodnego szmaragdu i błękitu, morskiego zrównoważył ciepłym koralem, a także miodem w lewym i dolnym fragmencie tła. Tym ostatnim dodatkowo osłodził kompozycję.

Specyfikę sceny podkreśla jej asymetria. Prawa strona grafiki zabudowana jest jedynie w dolnej połowie, pojedynczym damskim ciałem. Zaś lewą szczelnie wypełnia damsko-męska masa, w której

trudno odróżnić ciało od ciała. Odbiorca postrzega ją z perspektywy podglądaczki, z dołu, od prawej do lewej, zgodnie z kierunkiem wymuszanym przy czytaniu zapisanych znakami książek[33].

Przyczajona singielka klęczy, podparta na łokciu, z drugą ręką skierowaną ku swojej waginie. Wzorzyste kimono kłębi się na zgrabnej i powabnej figurze, podciągnięte tuż nad wypięte pośladki, żeby i dłoń kobiety, i oczy widza zyskały łatwiejszy dostęp do intymnego miejsca.

Hokusai lubował się w ekspresyjnym drapowaniu materiałów w erotycznych scenach. Nawet tkaniny zdają się ożywione i porwane pobudzającym momentem.

Podniecona podglądaczka zatapia palce pośród płatków swojego intymnego kwiatu, pojąc je własnym nektarem. Jej mimika ogranicza się do rozchylenia ust. Oddaje poruszenie przeżyciami płynącymi zarówno z podpatrywania innych, jak i z autopieszczoty. Ta mimiczna oszczędność i wymowność to kolejna konwencja, której sztuka dalekowschodnia pozostawała nadzwyczaj wierna[34].

Linia zgięcia grafiki oddziela singielkę od kochanków. Przebiega wzdłuż pionowej ramy drzwi (takie panele, charakterystyczne dla tradycyjnych japońskich pomieszczeń, dzielą przestrzeń do dziś). Razem z listwą podłogową przypomina obramowanie miłosnego obrazu, z drugiej strony uciętego brzegami kompozycji.

Głowa ciekawskiej znajduje się na linii narządów płciowych pary, które już zachłannie zassały się w sobie. Spojrzenie widza podąża jednocześnie za jej spojrzeniem.

Kochankowie zgodnie korzystają ze swoich ciał, nie zdając sobie sprawy z obecności tej trzeciej, która sprytnie zaczaiła się za drzwiami. Ujęty tyłem mężczyzna wygina kręgosłup, ocierając się pośladkami o podłogę. Ujęta przodem kobieta dociska się do dosiadanego i obejmowanego kochanka. Dla lepszego widoku

na owłosione genitalia Hokusai ujął zespolone sylwetki ukośnie, z boku, w akrobatycznym skrócie perspektywicznym.

Kochanek i kochanka zlewają się w jedność, choć dwugłową, oblaną splątanymi ze sobą materiami. Zarzuconymi na ich sylwetki, jakby były rodzajem płaszcza utkanego z zatracenia się w sobie. Opadające swobodnie na ciała i z ciał zwoje tkaniny nie podkreślają ich zarysów. Przeciwnie, jeszcze bardziej utrudniają określenie, gdzie kończy się mężczyzna, a zaczyna kobieta. Która część przynależy do kogo.

Zanurzcie mnie w Niego
jakby różę w dzbanek,
po oczy,
po czoło,
(...)
niech mnie opłynie wkoło,
niech się przeze mnie toczy
jak woda całująca
Oceanu Wielkiego.
Niech zginie noc, poranek,
blask księżyca czy słońca,
lecz niech on we mnie wnika
jak skrzypcowa muzyka –
gdy mi do serca dotrze,
będę tym, co najsłodsze,
Nim[35].

I *vice versa*, chciałoby się dodać. Wiersz pióra Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odpowiada wzajemnemu rozpływaniu się w sobie kochanków z ryciny, w chwili wyjętej z upływu czasu, jakby nic innego poza nimi i ich doznaniami nie

istniało. Oto i pełne zjednoczenie w przepływającym świecie, choć w shunga nie bywało tyle romantyzmu, ile u poetki.

Na plecy przedstawionego mężczyzny spływa tkanina we wzory geometryczne. Podczas gdy kobieta zagarnia go w kwiecistą materię, on otula ją czernią. Rozgardiasz materiałów, podobnych kształtami falom, pozwala uchwycić dynamikę erotycznej chwili. A nawet zwiększa porcję namiętności. Czy kochankowie zaplątali się w kimona, czy w pościel, czy we wszystko naraz, kiedy z całego tego oceanu wypiętrzali się razem?

Drzeworyt jest techniką, która pozwala dość ciekawie odzwierciedlić wzory[36], z czego jego twórcy nie omieszkiwali, jak widać, korzystać. Desenie uatrakcyjniają wizualnie kompozycję. Tu dzielą wszechciało pary na pola, które przypominają części mozaiki albo witrażu.

W przeciwieństwie do współczesnej pornografii, w shunga różnic między płciami nie zaznaczano zbyt wyraźnie[37]. W sztuce japońskiej akt nie stanowił odrębnej dziedziny twórczości, tak jak odwiecznie w sztuce europejskiej. Na Zachodzie za erotyczne zostało uznane nagie ciało w całości; artyści z upodobaniem oddawali jego wcięcia i wypięcia. W twórczości dalekowschodniej nie akcentowano ich aż tak bardzo. Na przykład artyści japońscy raczej nie nadawali sensualnego i seksualnego znaczenia kobiecemu biustowi[38]. Wynikało to ze specyfiki drzeworytu, który nie jest w stanie dokładnie oddać krągłości. Nie jest to także technika najodpowiedniejsza do cieniowania, stąd płaskość sylwetek[39].

Akt zachodni nie skupiał się na genitaliach, podczas gdy shunga wręcz przeciwnie[40]. Pochwę przedstawiano jako równą pod względem wielkości i siły penisowi[41].

Zdaniem Timona Screecha, autora książki *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820*, na erotycznych rycinach zgodnie powiększone

organy płciowe nieprzypadkowo odpowiadają rozmiarami... czaszkom. Autor wywnioskował zatem, że shunga propaguje ideę, iż umysł i akt seksualny są sobie równe[42]. Jednak powiększenie narządów wynika przede wszystkim z pornograficznego charakteru i funkcji grafik. Wnikające w siebie genitalia tylko potęgują wrażenie, że jedno ciało przechodzi w drugie. Tym bardziej, że w shunga i mężczyzna, i kobieta posiadają równie bujne owłosienie w miejscach intymnych[43].

Skoro na drzeworytach jednej płci od drugiej nie odróżniała budowa ciała, należało zastosować inne kody. W wiosennych obrazach uczyniono nimi fryzury i stroje[44]. Seks uprawiano wówczas w ubraniach, tak na Zachodzie, jak na Wschodzie. Pomieszczenia były niedogrzane, a marznąć w trakcie nikt nie zamierzał[45].

W przypadku pracy Hokusaia w odróżnieniu mężczyzny od kobiety pomaga wygolona fryzura. Natomiast szaty, mimo odmienności wzorów i kolorów, służą ujęciu wspólnoty pary.

W określaniu płci w shunga za pomocą stroju i fryzury kryła się jeszcze inna pułapka. Jeśli dana fryzura stawała się uniseks, następowała dezorientacja. Już w XII wieku, w *Historii o dążących do zamiany*, pojawił się motyw zamiany ubrań przez brata i siostrę, którzy wskutek tego procederu zamienili się płciami. W okresie Edo sprawę pojmowano podobnie: kiedy dana osoba przyjmowała wybraną rolę, damską czy męską, przybierała cechy danej płci[46]. W przepływającym świecie Edo garściami czerpano z *gender*, także w kwestii płynności tożsamości.

Nawet obecnie niektórzy Japończycy mylą się, czy dany shunga przedstawia mężczyznę i kobietę, czy może dwóch mężczyzn[47]. Jednak w przypadku *Masturbacji i podglądania* widz nie ma

takiego problemu. A do tego – skoro wynikają z siebie nawzajem – otrzymuje dwie sceny erotyczne naraz.

Może singielka odsunęła drzwi, bo chciała coś przynieść, podać, pozamiatać? W epoce Edo posiadanie służących nie było niczym nadzwyczajnym. Towarzyszyli chlebodawcom zawsze i wszędzie. Nikt nie żądał wówczas uszanowania prawa jednostki do prywatności. Ba, im większy bogacz, tym więcej wlepionych weń par oczu. Służący mogli, ni z gruszki, ni z pietruszki, wparować do pomieszczenia również wtedy, gdy gospodarze oddawali się czynnościom najintymniejszym.

Obsceniczny drzeworyt przejął to zjawisko i je przetworzył. W shunga często pojawia się służba podglądająca chlebodawców *in flagranti*. Pary, które przeglądały albumy z obrazami wiosny, podobne prace mogły pobudzać. Dzięki nim można było snuć fantazje, że podpatruje je inna osoba, która nie znajduje się w równie błogiej sytuacji, więc błogości musi sobie dostarczyć na własną rękę. To tylko potęgowało satysfakcję kochanków. Czasami na grafikach przedstawiana jest przychylna odpowiedź służącego na zaproszenie do włączenia się w seksualną zabawę[48] (analogiczny temat, choć bazujący na dziele sztuki zachodniej, pojawi się w kolejnym rozdziale).

W *Masturbacji i podglądaniu* brzemienne w skutki odsunięcie drzwi przypomina odkrywanie ukrywanego i niespodziewanego dzieła. W Japonii wybiegów podobnych do tych znanych z *Pochodzenia świata* Courbeta używano od lat osiemdziesiątych XVIII wieku. Podobnie jak w przypadku Mona Lisy wagin, na dzieło erotyczne nakładano drugie, pozbawione podtekstów. Po odsłonięciu zewnętrznego obrazu ukazana na nim akcja rozwijała się na erotyczną nutę na obrazie wewnętrznym.

Korzenie takiej niespodzianki tkwiły w teatrze kabuki, gdzie nagłe zwroty akcji określano mianem obrazów szybkozmiennych. Służyły one ujawnianiu prawdziwej tożsamości bohatera, szczwanego lisa, który wcześniej zgrywał kogoś innego pod odpowiednio dobranym i ogranym kostiumem. Fałszywe szaty zdzierano z niego w decydującym momencie spektaklu[49].

Na grafice Hokusaia kobieta szybkozmiennie odsłania to, co dotąd pozostawało nieujawnione. Sama staje się widzem erotycznego spektaklu, dosłownie i symbolicznie pierwszorzędnym. W drugim rzędzie, obserwując i scenę śmiałą, i śmiałą podglądaczkę, usytuowany zostaje widz. Seksualne podwojenie wzmaga napięcie. No, chyba że odbiorca utożsami się akurat z klęczącą służką...

W shunga pojawia się i inna publiczność niż służba, na przykład pomniejszony człowieczek. Występuje on między innymi w opowieści Suzuki Harunobu o Maneemonie. Bohater ten przebywa drogę od niewinności do seksualnego uświadomienia, podpatrując kolejne pieprzne sceny. Malutki jak ziarno fasoli, pozostaje niedostrzegalny dla innych. Występuje i na zewnątrz, i wewnątrz sceny miłosnej, jednak nie bierze w niej czynnego udziału. Odbiorca pochłania ją wraz z nim. I wraz z nim pozostaje niewidzialny dla podglądanych.

Obaj nie mają wpływu na przebieg akcji, za to przebieg akcji wpływa na nich. Maneemona erotycznie pobudzają bodźce wzrokowe, podobnie jak odbiorcę pornografii, który zaspokaja się analogicznie jak tamten, samodzielnie i sekretnie. Dzięki temu czytelnik może się utożsamić z Panem Fasolką i nie czuć się wyobcowany, wykonując swoje praktyki[50].

Maneemon był na tyle atrakcyjną postacią, że doczekał się grona naśladowców. Jeden z autorów, Isoda Koryūsai, stworzył jego

damską wersję, której jednak nie potrafił odpowiednio ograć. Uczynił z kobiety zaledwie połówkę fasoli, mimo że druga połówka na kartach albumu pojawiała się sporadycznie. Ilustracjom towarzyszył niezbyt przekonujący tekst. Zwłaszcza że w rzeczywistości Yoshiwary przedstawicielki płci damskiej, poza prostytutkami, odwiedzać nie mogły.

W książce Koryūsaia nie występował ani wątek kobiecej masturbacji, ani lesbijskich fantazji[51]. Chociaż shunga zaspokajały potrzeby zarówno heteroseksualnych, jak i homo, przedstawienia miłości damsko-damskiej są w nich niezwykle rzadkie. Bohaterki lesbijskich scen najczęściej posługują się dildo, w tym dwustronnym. Pragną zakosztować substytutu męskiej obecności, przynajmniej zdaniem artystów[52]. Być może wizerunki lesbijskie są wytworem ich fantazji? Na pewno zostały poddane męskim pragnieniom.

Czy w ogóle shunga kierowano również do kobiet? Wydaje się, że oficjalnie nie, skoro na przykład w sklepie Tsutaya Jūzaburō, jednego z największych wydawców wiosennych obrazów, kobiety w ogóle nie mogły przebywać. Jeżeli korzystały z shunga na własną rękę, ich fantazje bazowały na fantazjach męskich. Mimo wszystko panie z Edo częściej niż panie z Europy sięgały po pornografię.

Japonki stanowiły wówczas grupę absolutnie podporządkowaną mężczyznom. Swoją drogą sytuacja podporządkowania występowała także w stosunkach męsko-męskich, w których przewaga sytuowała się po stronie aktywnego, penetrującego partnera. Albo był on starszy od penetrowanego, albo był „graczem-seniorem w analnej rozgrywce”[53]. Taki seks stanowił rodzaj hołdu wasala wobec seniora.

Nierównowaga sił w każdym rodzaju erotycznych związków wskazuje, że okres Edo wcale nie był złotym wiekiem seksu. Jednak w podrasowanych grafikach stosunek i tak wiąże się z obustronną przyjemnością[54]. Najwyraźniej iluzja była w cenie, choćby i niskiej. Drzeworyty personalizowały i wywoływały liczne wyobrażenia przyśpieszające bicie licznych serc, będąc rodzajem pornotopii – „shungatopią”[55]. Nie można ich zatem traktować jako wiarygodnego przeglądu praktyk seksualnych w Edo[56]. Z drugiej jednak strony kłamstwa w shunga tak uprawdopodobniono ich aranżacjami, że wydają się wiarygodne[57].

Ukiyo-e, dzięki detalom strojów i wystrojów, propagowały modny i jakby luksusowy styl życia. Niejeden i niejedna naśladowali bohaterów grafik fryzurami i strojami. Po mieszczanach moda ta przeszła na wyższe warstwy i tam ewoluowała. Możnowładcy spraszali do domów kurtyzany i aktorów, zaś ci zostawali ich prywatnymi nauczycielami w dziedzinie gry na instrumentach właściwych Yoshiwarze (na przykład trzystrunowym shamisenie) i śpiewu w manierze prosto z teatralnej sceny[58].

Pora na przejście od tych artystycznych uniesień do rzemiosła jako takiego, którego rozwój umożliwił rozpowszechnianie się shunga na szeroką skalę. Drzeworyty powstawały w Japonii już w VIII wieku, w swoich prapoczątkach związane z buddyzmem, i służyły propagowaniu religii. Produkcją obrazków zajmowały się klasztory. Zarówno tematyka, jak i styl podlegały określonej zachowawczej ikonografii, surowej i naiwnej zarazem. Dopiero szkoła ukiyo-e doprowadziła sztukę drzeworytniczą do rozkwitu[59].

Wpłynął na to rozwój druku. Ieyasu Tokugawa stawiał na społeczeństwo wykształcone, a tym samym opowiadał się za wydawaniem książek. W epoce Edo sięgało po nie głównie

mieszczaństwo. Na początku XVII wieku na popularności zyskały powieści przygodowe, historyczne, miłosne, przewodniki po ciekawych miejscach (w tym tak ciekawych, jak domy publiczne), a także podręczniki sztuki miłosnej. Publikacje te były ilustrowane. Poziom ilustracji rósł, aż zaowocował ich odrębnością od tekstu.

Początkowo ukiyo-e wykonywano wyłącznie w czerni i bieli. Jednak klient nasz pan – a klienci życzyli sobie, żeby tanie grafiki były bliższe droższemu malarstwu. Żywioł malarstwa to kolor, zatem od lat sześćdziesiątych XVII wieku czarno-białe odbitki ukiyo-e ręcznie kolorowano. Najpierw posługiwano się przede wszystkim barwami cynobrowoczerwoną i żółtą[60]. Następnie czerwień zastąpiono delikatniejszym cielistym różem[61].

Żeby prace zyskały na atrakcyjności, ich fragmenty pokrywano czarnym tuszem z klejem i polerowano. Taka powierzchnia przypominała czerń laki, więc drzeworyty w tym stylu obwołano „obrazami lakowymi”[62]. Zdarzało się, że wilgotną powierzchnię farby posypywano opiłkami złota albo mosiądzu.

W XVIII wieku przestano tracić czas i energię na kolorowanie, ponieważ zastosowano bardziej zmechanizowaną metodę nakładania barw. Wprowadził ją Masanobu Okumura; żeby nałożyć trzy kolory na obrazek, posługiwał się trzema deskami. Każda służyła do wycięcia fragmentu rysunku o innym odcieniu. Używano czerni, cielistego różu i zieleni, czasami w ich zastępstwie fioletu i żółci. Nałożenie jednego koloru na drugi dawało kolejne efekty (wielo) barwne.

Od lat sześćdziesiątych XVIII wieku ukiyo-e cieszyły oczy jeszcze większą paletą kolorów. Wtedy to Suzuki Harunobu zaprojektował ilustracje do edycji luksusowych kalendarzy[63] autorstwa znakomitych poetów i prozaików. Innowacyjnie posłużył się

dziesięcioma barwami. Jego nader dekoracyjne ryciny określono mianem „brokatowych obrazów". Ale nie jeden Harunobu rozwinął metodę. Wpływ miało całe środowisko elity intelektualnej Edo, które postawiło sobie za cel opracowanie nowych form literackich i wizualnych[64].

Jak tworzono ukiyo-e, a zatem i shunga w tej najbardziej rozwiniętej wersji? Obok artysty najważniejszą osobą w całym procederze był wydawca. Nierzadko patronował przedsięwzięciu jako inspirator i sponsor prac. Sugerował temat odpowiadający zainteresowaniom szerokiej publiczności, czuwał nad wprowadzeniem pomysłu w życie na każdym jego etapie. Oczywiście koniec końców zgarniał niemałe zyski.

Artysta projektował grafikę, wykonując szkic czarnym tuszem na cienkiej bibułce, czasami w kilku wersjach. Ostateczny projekt tworzył na niemal przezroczystym papierze. Wtedy jego dzieło trafiało do rąk specjalisty od drzeworytnictwa. Korzystał on zwykle z klocków z drewna wiśniowego, wyciętych wzdłuż słojów. Po naklejeniu pracy na klocek, zarysowaną stroną do dołu, delikatnie ścierał palcami zewnętrzną warstwę papieru. W ten sposób kontury rysunku zyskiwały na widoczności. Następnie drzeworytnik posługiwał się nożykiem. A kiedy już udało mu się naciąć z obu stron każdą linię, która nacięcia wymagała, przechodził do kolejnego etapu pracy. Posiłkując się okrągłym dłutkiem i pobijakiem, wycinał drewno spomiędzy konturów rysunku. Kontury musiały bowiem pozostać wypukłe i wznosić się ponad tłem deski, żeby z powodzeniem odcisnąć się na papierze.

Opracowany taką metodą klocek służył drukarzowi do wykonania odbitek w czerni i bieli.

Te składały się na przesyłkę dla artysty. Jego kolejnym zadaniem było naniesienie każdego koloru z zaprojektowanej kompozycji

na oddzielną odbitkę. Po ukończeniu pracy odsyłał odbitki do drzeworytnika, który musiał wyciąć taką liczbę dopasowanych desek, żeby odpowiadała liczbie użytych przez artystę kolorów.

Wtedy do roboty przystępował drukarz. Najczęściej korzystał z farb roślinnych, rzadziej z mineralnych. Nanosił je na czarno-białe odbitki. W jaki sposób? Zwilżał wodą arkusz papieru i przyciskał go do kolejnych, uprzednio pomalowanych klocków za pomocą specjalnego przyrządu, tak zwanego baren[65]. Składał się nań papierowy sznurek owinięty w bambusowy liść[66]. Baren przesuwało się kolistymi i energicznymi ruchami[67]. Jeżeli istniała potrzeba rozjaśnienia partii nieba albo wody, nałożoną na deskę farbę częściowo ścierano.

Zdarzało się wzbogacanie obrazka o dekoracyjną fakturę. Wówczas stosowano tak zwane ślepe tłoczenie. Polegało ono na odciskaniu reliefowym, czyli bez użycia farby, dla uzyskania, na przykład, wypukłości wzoru na tkaninie albo zarysu fal. Rycinę uatrakcyjniano opiłkami złota, srebra, miedzi czy masą perłową[68].

Za autora grafiki uchodził projektujący ją artysta. Jednak ukiyo-e nie powstawałyby, gdyby nie jego perfekcyjne zgranie z zespołem rzemieślników, czyli drzeworytnikiem i drukarzem. Mimo że drzeworyty produkowano masowo, nie zmieniły się one w tanią tandetę dzięki wysiłkom całej trójcy. Ba, ukiyo-e pozostało jedynym oryginalnym elementem sztuki japońskiej w okresie Edo[69]. Grafiki powstawały również poza miastem o tej samej nazwie, w innych dużych ośrodkach, takich jak Nagasaki, Nagoja czy Kioto[70].

Hokusai miał niemałą przewagę nad innymi artystami. Jako szczawik terminował w pracowni drzeworytniczej, dlatego później mógł udzielać rzemieślnikom bardzo dokładnych wskazówek

co do wyglądu swoich grafik[71]. Znakomita znajomość fachu i rzeczy otwierała mu również niezłe pole do negocjacji z wydawcami[72].

Urodził się w 1760 roku[73]. Obecnie uważa się go za jednego z najznakomitszych rysowników w dziejach światowej sztuki[74]. Lecz chociaż zasłynął jako ilustrator, parał się także malarstwem. Za główne wyróżniki jego stylu uważa się mistrzowską kreskę i dynamiczną kompozycję[75] utrzymaną w wyrafinowanej kolorystyce[76]. Zaskakuje ona nie tylko siłą wyrazu, ale i pomysłowością ujęcia[77].

Ot i cała *Masturbacja i podglądanie*!

Przez całe dziewięćdziesięcioletnie życie Hokusai stworzył – bagatela! – trzy tysiące prac[78]. Przybierał coraz to nowe imiona, stemplując nimi przemiany w swojej sztuce i poglądach. Ten zwyczaj należał do powszechnych. Z tym, że Hokusai swoje imiona zmieniał jak rękawiczki. Najbardziej znanym z całej ich trzydziestki[79] pozostaje rzecz jasna Hokusai. Dosłownie oznacza tyle co „studium Gwiazdy Północnej". Nawiązuje do buddyjskiego kultu bóstwa Myōken, wcielenia Gwiazdy Polarnej[80].

Ci, którzy nadali artyście pierwsze imię, według jednej z hipotez pozostają nieznani, a Hokusaia adoptował niejaki Nakajima Ise[81]. Wedle innej artysta był owocem nielegalnego związku tegoż pana z konkubiną[82]. Ise produkował lustra[83] bądź je czyścił. Nie byle gdzie, bo w służbie szoguna.

Adoptowany/rodzony syn nie poszedł jednak w jego ślady. Dzięki posadzie gońca w wypożyczalni książek zaczął składać litery. Składając je z coraz lepszym skutkiem, zgłębiał literaturę klasyczną i japońską tradycję. Poznawał także tajniki branży drukarskiej. Jako nastolatek odbył praktykę we wspomnianej pracowni drzeworytu, gdzie jego talent szybko dał o sobie znać.

W wieku piętnastu lat realizował pierwsze zamówienia, na przykład na ilustracje do opowieści o życiu kurtyzan i ich kochanków[84]. Kłania się specyfika mieszkania w Edo, w którego tętniącą życiem i pożyciem atmosferą Hokusai nasiąkał od urodzenia.

Pełnoletni już twórca udał się na nauki do Katsukawy Shunshō, wybitnego przedstawiciela ukiyo-e, wykonującego wraz z uczniowską załogą podobizny aktorów kabuki, zarówno sceniczne, jak i prywatne. Do Hokusaia trafiało coraz więcej takich zamówień[85]. Jednak w połowie lat osiemdziesiątych między uczniem a mistrzem zaczęły latać pioruny. W wyniku awantury uczeń zamknął za sobą drzwi pracowni i więcej już ich nie otworzył[86].

Drugim nauczycielem, który wywarł znaczący wpływ na jego twórczość, był Yusen ze szkoły malarskiej Kanō[87]. Ponadto Hokusai zagłębiał się w działalność innych szkół tradycyjnego malarstwa japońskiego, Tosa i Kōrin, a także w malarstwo chińskie epok Ming i Ch'ing[88]. Nie pomijał okazji do studiowania osiągnięć malarstwa i grafiki europejskiej. Zapoznawał się z nimi dzięki holenderskim publikacjom (Holendrzy wyjątkowo mogli handlować z Japończykami w ściśle wyznaczonym miejscu) i współpracy z Shibą Kōkanem, który dobrze wiedział, co w sztuce Zachodu piszczy[89]. Hokusaia zaintrygował zwłaszcza zachodni sposób przedstawiania przestrzeni.

Artysta od maniery ówczesnego Photoshopa, zakładającej upozowanie i wyidealizowanie aktorów i ślicznotek, zmierzał w stronę własnego stylu[90]. W ostatnich latach XVIII wieku pogłębił psychologizację postaci. Przestał ukazywać modeli na tle neutralnym, a zaczął na naturalnym, mianowicie pejzażowym[91].

Opuścił zatem przestrzeń *stricte* teatralną na rzecz przestrzeni codzienności, czemu zawdzięcza opinię najbardziej plebejskiego artysty wśród twórców ukiyo-e. Ponieważ ukazywał osadzone w prozie powszedniości sceny rodzajowe. Występowali w nich ludzie po stokroć zwyczajni, nieupiększeni, o krępych figurach i pospolitych twarzach. Hokusai portretował chłopów i chłopki, rzemieślników, drobnych sklepikarzy, biedną dziatwę i żebraków[92].

Myślę, że swoim podejściem przypomina Rembrandta, którego podobnie interesowały przejawy życia w całej jego rozciągłości. W tym życia erotycznego. Kolejnym przykładem na to, że twórcom, którzy mają upodobanie do bezlitosnej życiówki, bezpruderyjne dzieła udają się wyjątkowo, jest Courbet.

Courbeta i Hokusaia łączy jeszcze jedno. *Wielka fala w Kanagawie* autorstwa Japończyka (o której będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału) zainspirowała serię sześćdziesięciu pejzaży morskich Francuza[93]. Przełom XVIII i XIX wieku to wyizolowanie przez Hokusaia krajobrazu do oddzielnych przedstawień[94].

Artyście zdarzało się ukazywać w otoczeniu natury nawet erotyczną akcję.

Najsłynniejszą shunga jego autorstwa jest *Poławiaczka awabi i ośmiornica* (1814), znane także jako *Sen żony rybaka*. Podejmuje ona motyw zanurzania się w rozkoszy w jeszcze inny sposób niż w *Masturbacji i podglądaniu*.

Przy plażowym klifie dwie ośmiornice unieruchamiają nagie ciało kobiety, otaczając je ramionami, jakby związywały ją linami. Jeden ze stworów przysysa się do ust wspólnej niewolnicy, drugi do jej waginy. A że tego mu mało, przesuwa jeszcze ku intymnemu miejscu swoje macki. Kobieta w zapamiętaniu przymyka oczy,

odgina szyję, rozsuwa uda. Zupełnie jakby przeżywała orgazm. Podwójny.

Zdaniem Edmonda de Goncourta *Poławiaczka* aż omdlała z rozkoszy[95]. Z kolei dziewiętnastowieczny pisarz Joris-Karl Huysmans stwierdził, że grafika jest najpiękniejszą ze znanych mu japońskich rycin. „Niemal nieziemska udręka i cierpienie, wstrząsające wydłużoną, wdzięczną postacią o orlim nosie, i histeryczna radość, która w tej samej chwili uwidacznia się na czole, godne są najwyższego podziwu”[96], skomentował, zwracając uwagę na dwuznaczność pracy ukazującej jakże błogą udrękę.

Kto wie, czy *Poławiaczki* nie poznał polski rysownik, grafik i ilustrator Antoni Kamieński. Kształcił się i bywał w Paryżu, mieście będącym i z Hokusaiem, i z shunga za pan brat, ze względu na modę na japonizm, która trwała od połowy XIX wieku. Przycięcie przestrzeni, przyjęcie punktu widzenia z góry, ważność elastycznego i ruchliwego konturu, teatralna ekspresja postaci – to zabiegi typowe dla ukiyo-e, a obecne na jego rysunku *Topielica* (1900). Ważniejsze jest jednak coś innego – u Kamieńskiego nagą tonącą zagarnia swoimi mackami właśnie ośmiornica! Na twarzy kobiety rysuje się jednak nie silne przerażenie, lecz lekki uśmiech. Topielica rozstawia ręce na boki, wyciąga ciało, jakby cała (p) oddawała się nieziemskiemu doznaniu. Rozkoszy czy śmierci? Nie tylko według Georges’a Bataille’a, ale i według doktor Amy Cooper, specjalistki od seksuologii, niejeden – i niejedna – odczuwa orgazm jako umieranie. Zamiera wtedy na chwilę, płynąc ku innej rzeczywistości, w swoim jednoczesnym zniewoleniu i wyzwoleniu, podobny/a *Topielicy*[97] czy *Poławiaczce*.

W przypadku obu prac makabryczność nie wyklucza przyjemności, zdaje się raczej służyć jej wzmocnieniu (specjalistą

od tego rodzaju połączeń jest Johann Heinrich Füssli z następnego eseju).

Ilustracja z wszędobylskimi ośmiorniczkami ukazała się w książce *Udręki miłości*. Innymi książkami z shunga autorstwa Hokusaia są *Modele par*, *Ziele miłka wiosennego* czy *Rosa na trawach miłości*, której druga wersja nosiła tytuł *Siewki na falach*. Publikacja ta obyła się bez tekstu; półnagie, splecione ze sobą ciała i tak ledwo pomieściły się na kartkach. Nie potrzebowały romantycznych elementów – wystarczało emanujące z nich spełnienie seksualne, które miało obudzić adekwatne odczucia u oglądającego[98].

Czy odczuwał je także twórca?

Artyści Przepływającego Świata
Nawet oglądanie waginy
Uważają za pracę[99]

głosi jeden z japońskich wierszy, pozbawiając złudzeń.

Ale czy wszystkich?

Jeżeli chodzi o prywatę, Hokusai miał dwie żony. Pierwsza osierociła jego i troje dzieci. Z drugą miał dzieci dwoje, w tym córkę, która poszła w ślady ojca i została artystką.

Życie domowe z Hokusaiem do łatwych nie należało. Podobno jego nienawiść do sprzątania osiągnęła takie rozmiary, że kiedy mieszkanie stawało się barłogiem, zaśmieconym od podłogi po sufit, po prostu zmieniał lokalizację. A takich przeprowadzek zorganizował dziewięćdziesiąt trzy. Gdziekolwiek jednak rezydował, każdego ranka robił to samo: rysował smoka, który następnie wyfruwał oknem, wyrzucony przez artystę na szczęście[100].

Hokusai nie tylko przedstawiał, ale i uczył przedstawiania. Stworzył pierwszy podręcznik japońskiego malarstwa, zatytułowany *Malarski słownik głupich błahostek Ono*, a później

między innymi *Przyśpieszony kurs prostego rysunku* czy *Mangę*. Ten ostatni termin tłumaczy się jako „szkice różne". Bo i czego w tych szkicach nie było! Bóstwa i upiory, ludzie, którzy mogą przynależeć do jednych i drugich, architektura i natura, rośliny i zwierzęta, zjawiska atmosferyczne. Czyli całokształt świata według Hokusaia, z detalami, nie bez dodatku humoru i ironii[101].

Jednak najbardziej znanym dziełem artysty pozostaje *36 widoków góry Fuji*, najwyższego szczytu Japonii. Zajmuje on równie wysoką pozycję w symbolice religijnej i kulturowej kraju. Fuji Hokusaia to również szczyt osiągnięty w dziedzinie krajobrazu. Nie bez kozery Tomasz Rudomino nazwał artystę arcykapłanem pejzażu[102].

Swoim zwyczajem twórca postawił na różnorodność. Zobrazował górę i na planie dalekim, i na planie pierwszym, i widzianą z dachu świątyni, i spod łuku mostu, a nawet z perspektywy morskich fal. Kto pomysłowemu zabroni? Czasem Fuji jest w słońcu, czasem w deszczu. W świat natury Hokusai harmonijnie włączył świat ludzi, z ich codzienną mrówczą krzątaniną wokół swoich spraw[103]. Wiele jego prac kojarzy się z pejzażami romantycznymi, pod tym względem, że ukazują kruchość człowieka, podobnego małej kukiełce, wobec potęgi natury.

Punkt widzenia, który przyjmuje w grafikach, pozostaje zazwyczaj usytuowany nisko, rzecz dotychczas niespotykana w sztuce japońskiej. Ich niemały sukces polega na połączeniu chińsko-japońskiego upodobania do krajobrazu z europejskimi inspiracjami centralną perspektywą zbieżną[104].

Hokusai w rycinach zastosował jeszcze jedną nowinkę, dopiero co sprowadzony do Japonii błękit pruski. Posługując się nim, stworzył swoje najsłynniejsze dzieło: *Wielką falę w Kanagawie*[105].

Mimo talentu i pracowitości nadludzkich rozmiarów pozostawał skromny i pokorny. Co i rusz wyznaczał sobie kolejne, nader

ambitne cele. Miał istnego bzika na punkcie poznania i ożywienia swoich bohaterów, do jakiegokolwiek gatunku przynależeli. Przyznawał się doń w takich oto słowach: „Wśród tego, co stworzyłem przez siedemdziesiąt lat, nie ma nic godnego uwagi. W wieku siedemdziesięciu trzech lat pojąłem istotę budowy zwierząt, ptaków, owadów i ryb, a także życia ziół i roślin, dlatego też, kiedy skończę lat osiemdziesiąt sześć, pójdę dalej. W wieku lat dziewięćdziesięciu jeszcze bardziej zgłębię ich ukryty sens, a kiedy będę miał lat sto, być może osiągnę wymiar boskości i cudowności. Kiedy skończę lat sto dziesięć, najdrobniejsza kropka czy linia będą żyły własnym życiem. Jeśli mogę wyrazić jakieś życzenie, to prosiłbym tych, którzy doczekają mojego wieku, aby sprawdzili, czy to, o czym mówię, okaże się prawdą. Pisane w siedemdziesiątym piątym roku życia przeze mnie, niegdyś zwanego Hokusai, dziś – starcem opętanym malarstwem”[106].

Na taki rodzaj opętania autora *Masturbacji i podglądania* (również pełnej życia; artysta osiągnął nawet sto procent życia w pożyciu) wskazuje między innymi jego autoironiczny autoportret. Hokusai trzyma na nim pędzle nie tylko w palcach u rąk, ale i w palcach u stóp i w ustach[107]. Na szczęście egzorcyzmów u niego nie przeprowadzono. Zresztą z jego autoportretów spogląda raczej człowiek o łagodnym i pozytywnym usposobieniu, żaden demon.

Niestrudzonego twórcę można uznać za prekursora artystycznego performansu. Z aktu tworzenia potrafił uczynić niezapomniane widowisko. Świadkiem jednego z takich wyczynów był szogun Ienari Tokugawa, który zaproponował Hokusaiowi stanięcie w szranki z jego artystycznym rywalem Tanim Bunchō.

W trakcie pojedynku bohater tego rozdziału chwycił jednak nie za pędzel, a za szczotkę, którą umoczył w niebieskim tuszu. Za jej

pomocą nanosił szerokie faliste pasma na rozłożony na ziemi arkusz papieru. Następnie przyszła kolej na tusz czerwony, w którym zanurzył szpony koguta. I wypuścił go z rąk, żeby ptaszysko przebiegło po zamalowanym papierze, gdzie go tylko instynkt poniesie. Pozostawione ślady kojarzyły się z opadłymi na wodę klonowymi liśćmi, zgodnie z tradycją ikonograficzną unoszącymi się na wodach rzeki Tatsuta.

Zwycięzca był tylko jeden, artysta nowoczesny co się zowie. Z kurnika podbierał nie tylko koguty, lecz także jajka – żeby nimi malować. W posługiwaniu się nietuzinkowymi narzędziami nie znał granic[108].

W ostatnich latach życia skupił się na malarstwie, nie porzucając pragnienia zostania prawdziwym artystą. Obiecywał, że w wieku stu lat zrewolucjonizuje swój styl i rzeczywiście ku temu dążył. Ostatnim dziełem, które oddał do druku, była *Ilustrowana księga o użyciu koloru*, czyli kolejny poradnik dla adeptów sztuki[109]. Zmarł w 1849 roku[110], zdążywszy jeszcze zaobserwować kierunek japońskich przemian.

Ulegał im już w drugiej dekadzie XIX wieku status Yoshiwary. Na gorsze. A przynajmniej tak wynika z wspomnień stałych bywalców. Narzekali, że prostytutki mają coraz gorszy gust i noszą coraz to gorsze stroje. Do pięt nie dorastają swoim bardziej inteligentnym i wysublimowanym koleżankom sprzed wieków.

Kulturę erotyczną, z właściwą jej aranżacją, zastąpił sam seks[111].

Pewnego niepięknego dnia 1841 roku ukazało się zarządzenie władz o zakazie druku drzeworytów z aktorami i kurtyzanami, a także sprzedaży i kupna rycin istniejących. Uzasadniono je tym, że tego rodzaju grafiki demoralizują społeczeństwo. Szogunat zażądał, żeby artyści zwrócili się ku szlachetniejszej tematyce, na przykład przypomnieli istotne wydarzenia historyczne i ich

bohaterów. A najlepiej, żeby przy okazji propagowali odpowiednią postawę wobec władzy – czyli na kolanach – lojalną i posłuszną.

Obwieszczenie spowodowało rozszerzenie tematyki drzeworytów. Coraz częściej pojawiały się na nich także pejzaże, kwiaty i ptaki.

Cokolwiek jednak by zarządzono, państwem zawiadywano zbyt archaicznie. Sztywna struktura społeczna nie zdawała egzaminu. Rząd zapobiegał jej rozsadzaniu, jak mógł, ale bez większych efektów. Klęska żywiołowa klęskę żywiołową poganiała. Nic dziwnego, że Kraj Kwitnącej Wiśni dotknęły trudności gospodarcze. Jakby tego było mało, coraz chętniej wizytowały go obce okręty. Długoletnią izolację przełamały te amerykańskie i w roku 1868 nastąpił kres rządów szogunatu i kres epoki Edo.

Japonia feudalna nie miała wyjścia – zmieniała się w Japonię industrialną[112].

W wyniku całej zawieruchy nastąpił regres kulturowy. Ponadto farby roślinne i mineralne zastąpiły farby anilinowe, które sprowadzono z Zachodu, co także znacząco wpłynęło na pogorszenie jakości ukiyo-e. Japońska sztuka nieubłaganie więdła, poszukując inspiracji w sztuce Zachodu[113].

Jednak także Zachód zainteresował się sztuką Wschodu. Upadek drzeworytu w Japonii, w Europie oznaczał paradoksalnie jego sukces. Otwarcie granic sprawiło, że wyroby z Kraju Kwitnącej Wiśni, w tym ukiyo-e, stały się znane szerszej publiczności. Tym bardziej że Japonia zaczęła brać udział w wystawach światowych, organizowanych cyklicznie w europejskich metropoliach. Egzotyczne pawilony entuzjastycznie przyjmowali widzowie i krytycy.

W Europie nie zapanowała moda na Japonię, w Europie wybuchł istny szał. Pozostawił on ślad na rzemiośle artystycznym,

architekturze, teatrze, literaturze, muzyce. Jakżeby nie miał pozostawić go na plastyce?

Zblazowanych tradycją europejskich artystów nadzwyczaj ucieszyło odnalezienie nowego sposobu obrazowania. Pasjonowały i inspirowały się nim rzesze, od impresjonistów po secesjonistów. Hokusai wzbudził wśród nich niemałą fascynację. Kompozycja, którą się posługiwał, i tematyka, którą obrał, znalazły odzwierciedlenie w ich sztuce. Podziwiali także niezależność jego rozwoju twórczego i ekscentryczność charakteru[114]. Szkoda, że nie doczekał międzynarodowej popularności i obwołania go mistrzem przez tak wielu. Zdaniem Edgara Degasa był on „nie tylko jednym z artystów świata, który przemija, ale wyspą, kontynentem, oddzielnym światem”[115].

W tym świecie znalazł miejsce i na wiosenne obrazy.

Obecnie, wpisując w wyszukiwarkę internetową słowo *shunga*, można natrafić między innymi na produkty kanadyjskiej firmy urozmaicające życie seksualne. Na ich opakowaniach widnieją fragmenty erotycznych grafik. Jedną z propozycji w ofercie stanowi jadalna farba do malowania ciała, dzięki której „możecie na swoich ciałach pisać wiersze, rysować serca czy kwiaty i odkrywać własne artystyczne dusze. A przy tym przepysznie smakuje zlizywana z ciała ukochanej osoby”[116], śpieszy z zapewnieniem jeden z dystrybutorów. Nic tylko testować własną kreatywność i rozwijać zdolności za pomocą barwników o smaku wanilii, czekolady albo truskawki, oczywiście z szampanem! Kto wie, ilu nowych Hokusaiów nosi Ziemia?

Rozdział VIII

Johann Heinrich Füssli, *Symplegma mężczyzny i kobiety z pomocną służącą*, ok. 1770–1778

TERCET KLASYCYZMU, LIBERTYNIZMU I ROMANTYZMU. *Symplegma mężczyzny i kobiety z pomocną służącą* Johanna Heinricha Füssliego

Pokojówka idealna poda kiedy trzeba, co trzeba i gdzie trzeba. Nieważne, czy służy przy stole, czy przy łóżku. Właśnie asystuje gospodyni, która rozkracza się, wypina, nachyla nad gospodarzem, wyciągniętym na posłaniu na wznak. Łączy ich ciasny warkocz splecionych w uścisku ramion. Przygarniają siebie blisko, coraz bliżej. Zaś służka pomaga im w jeszcze jednym zespoleniu –

wychylając się zza łóżka, jedną dłonią rozchyla wargi sromowe pani, podobne odsłanianej kurtynie. Drugą obejmuje penis pana, gotowy do akcji, i kieruje go prosto w pożądaną przestrzeń.

Noc jak co noc. Wydaje się, że podobne wsparcie nie jest dla żadnego z nich pierwszyzną. Dlatego nie zakłóca przebiegu erotycznej sceny, a stanowi dopasowaną do niej część. Może służąca nocami czuwa przy sypialni, podobna do czujnej sowy, zawsze gotowa, żeby dolecieć i dopomóc szacownym chlebodawcom.

Taka pomoc zapewnia nowe emocje w trakcie spełniania małżeńskich obowiązków. Obecność osoby trzeciej dodaje im pikanterii. Nie szczypty, a całą garść. Czy gdyby tytuł nie wskazywał, że mamy do czynienia ze służącą, nie pasowałoby do niej określenie „mistrzyni ceremonii”?

Kiedy rozciągają się przed nią ginekologiczne widoki, dostrzega więcej, niż kochankowie są w stanie dostrzec. Za to oni mogą o wiele więcej poczuć.

Cała trójka, umiejscowiona w samym centrum obrazu, tworzy tytułową symplegmę.

Symplegma to pojęcie ze sztuki starożytnej. Tym mianem określa się grupę kilku posągów, które łączą się w jedną kompozycję. Termin odnosi się zwłaszcza do grup erotycznych, które w okresie hellenistycznym pojawiły się jako rodzaj dekoracji na naczyniach i lampkach[1]. Stąd w archeologii czy historii sztuki symplegmą nazywa się przedstawienie stosunku seksualnego, zwłaszcza takiego, w którym przyjmowane pozycje zalicza się do niezbyt typowych[2].

Znanym przykładem jest tak zwana symplegma drezdeńska. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że kompozycja rzeźbiarska przedstawia nimfę broniącą się przed nachalnym satyrem. Nimfa okazuje się hermafrodytą, z czego satyr nie zdaje sobie sprawy[3].

Ich uścisk ma w sobie i cechy walki, w której przewagę zdobywa hermafrodyta, i cechy seksu[4].

Johann Heinrich Füssli przejął, przeinterpretował i przeniósł taką formę zapasów do cyklu rysunków erotycznych wykonanych piórkiem i tuszem[5]. Tytuły innych prac z serii, do której należy *Symplegma mężczyzny i kobiety z pomocną służącą*, często zaczynają się identycznie.

Miłość fizyczna, którą ukazuje Füssli rysunek po rysunku, uprawiana jest zwykle nie parami, a w grupach. Artysta stworzył serię w samym Rzymie, gdzie zapewne obcował z symplegmą w jej środowisku naturalnym. Pracował nad nią w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku[6], kiedy neoklasycyzm ścierał się (a może ściskał?) z preromantyzmem, co twórca przeniósł do swoich prac.

Cykl Füssliego prezentuje erotyczny temat bezpośrednio. Artysta nie wziął sobie za przyczynek żadnej anegdoty, jak to się działo w sztuce minionego rokoka. Element orgiastyczny uczynił punktem głównym[7], i to dosłownie. W omawianej *Symplegmie* grupa postaci znajduje się w centrum kompozycji, a jeszcze bardziej scentralizowane są narządy płciowe.

Georges Bataille nazwał orgię świętym aspektem erotyzmu. Dzięki niej ludzie pokonują samotność. Ze stanu własnej odrębności, czyli nieciągłości, przechodzą do stanu zespolenia i roztopienia, czyli ciągłości[8]. Z tym że tego ostatniego zjawiska nie da się uchwycić w pomieszaniu z poplątaniem i zatraceniem poszczególnych uczestników orgii. Negują oni nawzajem i swoje osobności, i osobowości. Jednak granice między nimi zacierają się tylko pozornie, w rzeczywistości nie zanikają wcale. Zresztą pociąg seksualny pozostaje od tych różnic nieodłączny[9].

Füssli obwiódł postaci z *Symplegmy* cienkimi i długimi konturami. Daleko im do rozedrganego szaleństwa, blisko do wyrafinowania linii klasycystycznych pomników. Sztywne i napięte tworzą twardą konstrukcję minimalistycznego łóżka. A także wyciągniętych wzdłuż niego, wydłużonych i wyszczuplonych męskich nóg. Z kolei płynne i miękkie linie określają spływające po posłaniu prześcieradło, razem z ocierającymi się o nie ruchliwymi i wybujałymi ciałami kobiet. Między przeciwieństwami tworzy się napięcie, w tym erotyczne.

Sylwetki ukazane przez Füssliego zostały zainspirowane postaciami z *Sądu Ostatecznego* wymalowanymi przez Michała Anioła. Na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej przeważają nagusy i naguski. Ich ciała cechuje rzeźbiarskość kształtów, wzorowanych na antycznych posągach. Wszak malował je renesansowy rzeźbiarz zafascynowany starożytnościami.

Napięte mięśnie dają widowiskowy, patetyczny, dramatyczny efekt. Stąd ciała w rzymskim cyklu Füssliego, ale i w wielu innych jego pracach, pozostają „po sykstyńsku" przerysowane, umięśnione i naprężone, jak gdyby artysta portretował uczestników zawodów kulturystycznych. Z kolei wypięte kobiece ciało na *Symplegmie* – i ciała jemu podobne – dorównują bujnością Sybillom z fresku. Michał Anioł jeszcze nie zdążył położyć na nim ostatniej kreski, a już część krytyków nazwała go absolutnie nieprzyzwoitym i nieprzystającym do miejsca[10].

Füssli oglądał *Sąd Ostateczny* nie bez poświęcenia, zalegając godzinami na kaplicznej posadzce[11]. Kto wie, czy i tych wrażeń nie przeniósł do omawianego rysunku. Gdyby nie pokrywający łoże pikowany materac, wypchana poducha u wezgłowia, powłóczyste prześcieradło, obcowanie z posłaniem i na posłaniu nie byłoby niczym przyjemnym. W owo prześcieradło zaplątuje się i służka;

ono prezentuje się na niej niczym udrapowana antyczna szata. Jednak w wersji z pieprzykiem, odsłaniającej pierś z kusząco zaznaczonym sutkiem.

Żadnej osobie z *Symplegmy* nie można odmówić ani walorów, które daje młodość, ani walorów, które daje uroda. Kobiety o drobniuchnych twarzach lalek noszą fryzury, które wyglądają, jakby dopiero co wyszły spod sprawnej i wprawnej ręki. Mężczyzna ma i anielskie kędziory, i anielskie lico. Cacany!

Bataille wskazał na antynomię najczystszego człowieczeństwa, które wyraża się w doskonałym wyglądzie i odrażającej zwierzęcości, którą z kolei wyraża stosunek seksualny. Jego zdaniem człowiek pożąda piękności, która wyklucza zwierzęcość, ponieważ pragnie tę piękność zbrukać. Podobna profanacja daje radość[12]. W pracy Füssliego występuje zderzenie analogiczne, z tym, że tutaj piękność bruka piękność.

Między ofiarą spełnianą na ołtarzu i ofiarą spełnianą w łożu tkwią podobieństwa, które zauważali już starożytni[13], ciągnął Bataille. Do spełnienia pierwszej z nich specjalnie wybierano człowieka urodziwego, ponieważ jego piękno potęgowało brutalność śmierci[14]. Ofiara śmiertelna doprowadza do tego, że ofiarowany wychodzi poza barierę własnej indywidualności i ograniczoności. Zyskuje nieskończoność, właściwość wprost ze sfery sacrum[15].

„Wszelki erotyzm ma na celu dosięgnięcie istoty w najczulszym punkcie, tak by zamarło w niej serce”[16], twierdził. Nie tylko z tego względu stanowi bramę ku śmierci. Śmierci pojmowanej metaforycznie, jako rytuał przejścia z jednego stanu w drugi.

Kochanek, kiedy obnaża pożądaną przez siebie „ofiarę”, jest podobny krwawemu „ofiarnikowi”, dowodził Bataille. Obnażona „ofiara” również przekracza wówczas barierę indywidualizmu.

A przy tym barierę wstydu, dotąd dzielącą ją od kochanka[17]. Wszak części ciała uznawane za bezwstydne zostają ujawnione. Zamknięte dotychczas ciała otwierają się na przyjęcie nowych form w namiętnym zespoleniu[18], zatem ofiara miłosna analogicznie trafia do nowej dla siebie przestrzeni. W niej otwiera się na gwałtowność erotycznej gry „rozpętanej w organach płciowych”[19].

Wszyscy uczestnicy orgii Füssliego otwierają się na nią na oścież. Znajdują się w stanie uniesienia, za którym idą jak w ogień i dym. Artysta nadaje dramatyczne pozy nagim ciałom – uściskowi zachłanność, sylwetce kochanka naprężenie bliskie strunie (albo i agonii, w myśl bataille’owskich podobieństw seksu i śmierci), jego rozchylonym ustom chciwość, ciału kochanki przytłaczającą żądzę posiadania, ba! gwałtowność wściekłej suki, a ruchom służącej kontrastowe skoncentrowanie. Dramatyzm układów i ruchów ciał, bliski manieryzmowi, przebija także z fresku w Kaplicy Sykstyńskiej.

U Füssliego mężczyzna nie jest jednak ofiarnikiem. Jest ofiarą. Spoczywając na łożu, nieco przypominającym kamienny ołtarz, pozostaje statyczny. Zwłaszcza w porównaniu z ofiarnicą i jej pomocnicą. A może kapłanką, bez której przejście od oddzielenia ciał do ich połączenia by nie nastąpiło. Rzecz ma się więc zupełnie inaczej niż w schematycznym skojarzeniu męskości z aktywnością i kobiecości z biernością, którego dokonywał także Bataille.

Z powodu obecności drugiej kobiety można określić rysunek jako ilustrację namiętności biseksualnej. Wszak ta, która nachyla się nad kochankiem, intymnie obcuje i z nim, i z dotykiem kobiecej ręki. Pokojówka ma ze swoją panią naprawdę bliski kontakt. Pomaga i w ubieraniu, i w rozbieraniu. Uprzyjemnia i dnie, i noce. To może

wiązać się z obustronnym podnieceniem i pragnieniem. Potencjał sytuacji pobudza niejedną fantazję, więc stanowi twórczy temat.

Kobiety oddziela od siebie wyłącznie pochodzenie społeczne i role, które wskutek niego odgrywają. Natomiast orgia następuje wtedy, kiedy wszelkie nakazy i zakazy zostają zawieszone. Człowiek porwany erotyzmem szybuje ponad własnym losem, nieograniczany regułami, bliski boskości[20]. Może grupa z pracy Füssliego wcale nie składa nikomu i niczemu ofiary? Na łóżkowym ołtarzu uświęca orgią sama siebie.

Skupienie uwagi widza na intymnych poczynaniach tercetu umożliwia wykluczenie wszelkich zbędnych elementów z tła. Jego prawa, najciemniejsza część przywodzi na myśl zasłonę czy kurtynę. Ona rozsnuwa się jak chmura za białymi ciałami, które lśnią pośród ciemności, jakby artysta wlał w nie mleko. Zasłona kontrastuje z nimi mocniej niż szare cienie, które pokrywają fragmenty sylwetek, a jednocześnie służą uwypukleniu niepokrytych nimi, wypiętych i napiętych części.

Füssli zachował monochromatyczność, a jednocześnie ją uatrakcyjnił, stosując urzekająco miękkie przejścia od bieli, poprzez szarości, po czernie. Zachowanie kontrastu światłocieniowego ma to do siebie, że pogłębia plastyczność kompozycji wraz z intensywnością jej oddziaływania.

Uzyskał takie efekty dzięki technice lawowania. Polega ona na podmalowaniu partii rysunku rozwodnionym tuszem[21], zwykle jednego koloru, który różnicuje się rozcieńczeniem. Działanie wymaga odpowiednio miękkiego pędzla z naturalnego włosia, na przykład wiewiórki. Ono dobrze rozprowadza wodną farbę i delikatnie łączy półtony. Lawowanie powoduje rozmycie plamy barwnej, podobne malowaniu akwarelą, tym samym wywołując bardziej subtelne wrażenia niż kreskowanie[22]. Sprawia,

że kompozycja Füssliego wydaje się wypełniona gęstym i rozwibrowanym powietrzem.

Wyuzdanie tematyki wobec wysublimowania stylistyki potęguje prowokację.

Dlaczego artysta stworzył akurat taką pracę? Pokierowały go ku temu zdolności, zainteresowania, metamorfozy i bardzo usłużne przypadki.

Füssli przyszedł na świat w 1741 roku w Zurychu, w rodzinie, która była z nauką, literaturą i sztuką za pan brat. Malował jego ojciec, stryj, dwóch z braci i dwie z sióstr. Jednak to właśnie on, jako jedyny z całej artystycznej familii, osiągnął sławę.

Ojciec i jeden brat od maleńkości uczyli go sztuki władania pędzlem[23]. A mieli w domu cudowne dziecko – ośmioletni pętak potrafił już rysować znakomicie. Nader cierpliwie kopiował obrazy i posągi[24]. Jako że jego ojciec, autor *Najlepszych malarzy Szwajcarii*[25], kolekcjonował szwajcarską sztukę z szesnastego i siedemnastego stulecia[26], przede wszystkim sztychy, młody Füssli zajmował się również kopiowaniem rysunków z jego zbiorów. Odwzorowywał manierystyczne ryciny[27]. Nic dziwnego, że manieryzm wchodził mu w krew, włącznie z jego typem deformacji i ekspresji.

Od najwcześniejszych lat ulegał również wpływom neoklasycznym. Ojciec nadzwyczaj hojnie dzielił się z nim ideami modnej ówcześnie estetyki, za którymi optował. Ramię w ramię głosili je Johann Joachim Winckelmann i Anton Raphael Mengs[28].

Winckelmann starannie analizował swoje znaleziska z antycznego kręgu. Doceniał dzieła, które spełniały grecko-rzymskie kanony piękna, i namawiał do ich wdrażania współczesnych sobie artystów. Z kolei Mengs nie tyle kogokolwiek namawiał, ile narzucał innym programy (a raczej podejmował takie próby)[29]. Sam stworzył

manifest neoklasycyzmu jak malowanie, czyli fresk *Parnas* na plafonie salonu w rzymskiej Villi Albani w latach sześćdziesiątych XVIII wieku. Malowidło przywodzi na myśl antyczny relief, z Apollem i otaczającymi go muzami w rolach głównych. Po atrybutach je poznacie. Twórca zainspirował się innym freskiem o tym samym tytule, autorstwa tuza renesansu Rafaela[30].

Styl neoklasyczny, wywodzący się z fascynacji poznawaniem kultury antycznej, należał do pupilków nastawionej na badanie i edukowanie epoki oświecenia. Wtedy liczył się rozum, oddzielający działanie słuszne od jego przeciwieństwa. Postęp, dający lepsze widoki na przyszłość. Wolność, mająca za nic uprzedzenia. Z niej wynikała tolerancja[31]. Równie wiele do powiedzenia miała sprawiedliwość. Zdaniem co większych radykałów w imię równości należało obalić dotychczasowe stosunki społeczne, oparte na przywilejach kilku grupek.

Ideologia oświeceniowa nie szerzyła się tylko i wyłącznie wśród erudytów. Przenikała szerokie grono, co spowodowało zmianę zbiorowego myślenia[32].

Co ciekawe, ojciec przewidział dla domowego bystrzachy zgoła inną karierę niż plastyczna czy literacka. Kapłańską[33]. Także dlatego młody Füssli otrzymał porządne wykształcenie klasyczne. Łacinę i grekę miał w małym palcu[34], a zdolności językowe spore. Łącznie opanował sześć języków, niektóre wróbelki ćwierkają, że dziesięć.

Autor *Symplegmy* jeszcze w domowych pieleszach zapoznawał się z klasyką literatury[35]. Ojciec wtajemniczał go również we własne prace literackie, rozwijając zainteresowania syna na drugą, pisarską nóżkę[36]. Na uniwersytecie w Zurychu belframi jego syna byli Johann Jakob Bodmer i Johann Jakob Breitinger. Dzięki nim rozkwitło zainteresowanie ucznia literaturą angielską[37].

Na wyspach nawet oświecenie nie zdołało odesłać do lamusa natchnionych i nawiedzonych dzieł Williama Szekspira, Edmunda Spensera czy Johna Miltona. Zaznajomieni z ich treścią i atmosferą angielscy osiemnastowieczni teoretycy sztuki stworzyli dwa z pojęć modelowych dla nadciągającego romantyzmu: entuzjazm i wzniosłość. Entuzjazm obejmuje miłość do poszukiwania przygód, odważnej wojaczki, namuzowywania się i tworzenia, a także do wiedzy. Wzniosłość to bardziej złożony proceder. Budzą ją zjawiska tragiczne, przytłaczające, tajemnicze, niespodziewane. Jednak taki rodzaj uczucia, bliskiego trwodze, skutkuje koniec końców przyjemnością. Oba pojęcia wykraczały poza klasyczny dobry smak. Obydwoma uratowano przed potępieniem europejskich akademii sztukę bożyszcza Füssliego, Michała Anioła[38]. On sam preferował wzniosłość.

Bodmer, ówczesny filolog, teoretyk literacki i dramaturg, propagował preromantyczny ruch Sturm und Drang[39] [Okres Burzy i Naporu]. Ugrupowanie wyniosło na swoje sztandary naród i lud, wolność społeczną i artystyczną, naturę i serce, emocjonalność i wyobraźnię. Pragnęło pogrzebać kosmopolityzm, tyranię feudalną, dominację rozumu i wszelkie hamujące indywiduum regulaminy. Füssli nie zawsze wypełniał wszystkie jego założenia, ale zawsze pozostawał wiernym wyznawcą swobody twórczej[40].

Jeszcze za czasów studenckich zaprzyjaźnił się z Johannem Casprem Lavaterem, poetą i teologiem. W 1761 roku klamka zapadła – Füssli został pastorem[41]. I zapewne pełniłby funkcję wielebnego, gdyby nie zaangażował się politycznie. Razem z Lavaterem stworzyli pismo, w którym pod pręgierzem oskarżeń ustawili wójta Grebela von Grüningena. Mimo że ich zarzuty miały podstawy, a wójt okazał się winny, młodzi buntownicy zostali na rok wygnani ze Szwajcarii.

Füssli spakował manatki w 1763 roku[42]. Maksyma, że podróże kształcą, sprawdziła się w jego przypadku z naddatkiem. Początkowo trasa powiodła go przez Augsburg, Berlin i Lipsk[43]. W Niemczech szalał ruch oświeceniowy, pod którego wpływami się znalazł. Postulowano rozdział kościoła od państwa[44], w co Füssliemu było graj.

W 1764 roku zawitał do Londynu dzięki poleceniu brytyjskiego dyplomaty, który stacjonował w Berlinie. Rysunki artysty wpadły mu w oko[45]. W Londynie Füssli złapał jednak inną fuchę, tłumacza książek francuskich, niemieckich i włoskich na angielski[46]. Przełożył między innymi *Rozważania o malarstwie i rzeźbie Greków* Winckelmanna[47], można zatem powiedzieć, że neoklasycystyczną teorię poznał od podszewki. Winckelmannowska szlachetna prostota i cicha wielkość[48] nie odpowiadały jednak jego niespokojnemu duchowi. Artysta mówił także „nie" moralnym celom sztuki zawartym w klasycznej doktrynie[49].

Niedoszły pastor publicznie odżegnał się od bycia chrześcijaninem.

W Londynie zawarł kolejną ważną znajomość, z Joshuą Reynoldsem, malarzem znanym i cenionym. Zaprezentował mu swoje prace[50]. Aż dotąd Füssli ograniczał się do tworzenia grafik, lecz Reynolds nakłonił go do zajęcia się malarstwem[51]. Nadał nowy kierunek jego podróży, w tym życiowej.

W tamtych czasach, jeżeli pragnęło się zostać artystą poważnym i poważanym, należało odwiedzić Rzym, przynajmniej na kilka miesięcy[52]. Füssli za radą Reynoldsa wyjechał zatem do Włoch[53], gdzie przedłużył podstawowy pakiet pobytowy do niemal dekady. W latach 1770–1778 mieszkał głównie w mieście, do którego

prowadzą wszystkie drogi. Poza nim zwiedzał zakątki Florencji, Genui, Neapolu, Wenecji, Pompeje[54].

Włoskie zabytki zrobiły na nim potężne wrażenie, co nie oznaczało, że dreptał krok w krok za ideałami piękna, które wytyczały. Wolał wypracować osobistą i oryginalną stylistykę, a w niej zinterpretować formy klasyczne z przewrotnością i ironią, aż po groteskę (od czasu do czasu)[55]. Właśnie w trakcie tego pobytu upodobał sobie wzniosły styl Michała Anioła i zaczął go naśladować[56]. Zapoznał się także z dziełami włoskich manierystów. Nie wolno zapominać, że manieryzm zakładał pobudzenie zmysłów, od którego gotuje się krew w żyłach w temperaturze wrzenia.

Studia te sprawiły, że Füssli zaczął przedstawiać postaci bardziej dramatycznie, w skrótach perspektywicznych, a także przekonał się, ile znaczy rola światłocienia. I postanowił z tej wiedzy skorzystać. Przebywając w Rzymie, nadal zachowywał kontakt z ruchem Sturm und Drang, z czego zresztą zasłynął w tamtejszym środowisku[57].

Jego cykl rzymskich rysunków erotycznych stanowi rodzaj dokumentu pokazującego estetyczną i etyczną przemianę artysty[58]. A także dowód na jego stwierdzenie, że pomysły są potomkami zmysłów[59].

Rzym, poza wylęgarnią artystów, był wylęgarnią rozpusty, z czego Füssli skwapliwie korzystał. Gwoli odreagowania po latach spędzonych na chrześcijańskich naukach, gwoli podstemplowania swojego odstąpienia od kościoła, zawołał: „Hulaj dusza, piekła nie ma!”. Benjamin Robert Haydon, malarz, który mu towarzyszył, zerwał z nim kontakt, wyciągnąwszy wniosek, że w duszy Füssliego kotłują się siły bluźnierstwa i rozpusty. Wskazał również na nowy kierunek jego prac, nazywając obecne w nich kobiety „prostytutkami”, a mężczyzn „bandytami”. Zaznaczył, że owe kobiety

uprawiają prostytucję, żeby okazać nienawiść cnocie, a mężczyźni uprawiają draństwa dla wyrażenia buntu wobec represji moralnych[60]. Są zatem, włącznie z ich autorem, libertynami co się zowie, bliskimi bohaterom opisanym przez markiza de Sade'a. Autora takich perwersyjnych i przewrotnych dzieł literackich, jak *Sto dwadzieścia dni Sodomy*, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty* czy *Filozofia w buduarze*.

De Sade i Füssli byli niemal równolatkami (dzielił ich rok), stąd pochłaniali i oddawali atmosferę tych samych czasów. Z tym że markiz stworzył swoje utwory już po powstaniu cyklu rzymskiego. Obaj po libertyńsku zajęli się boskimi pośladkami i boskimi ladacznicami. Innymi słowy: różnymi rodzajami aktywności seksualnej i ich ekspresją, którą ujmowali słowem i obrazem. Na podium wartości postawili rozkosz płynącą z podziwiania pięknych ciał i erotycznych uniesień. Libertynizm przeciwstawiał się ugładzaniu seksualności i wciskaniu jej w struktury zawsze dla niej zbyt ciasne.

Oświecenie nie wyłączało ze swoich badań seksualności, po raz pierwszy także onanizmu, fetyszyzmu czy sadyzmu[61]. Osiemnastowieczna myśl seksuologiczna podążała jednak w dwóch głównych kierunkach. Według tego małomieszczańskiego seks nieodłącznie kojarzył się z małżeństwem, rodziną, dziećmi, zdrowiem i umiarkowaną przyjemnością. Z warunkami i restrykcjami. Służył przede wszystkim powiększaniu populacji. Idąc tym tokiem rozumowania, większa liczba ludności oznaczała więcej siły wytwórczej, zaś więcej siły wytwórczej – większe zyski z wytwórczości. Czyż to nie brzmi znajomo?

Drugim, libertyńskim kierunkiem spod znaku de Sade'a podążyła arystokracja, burżuazja, elity biurokratyczne. Klasy najwyższe,

zamożne i zadowolone ze swojego położenia, mogły i chciały korzystać z całego zestawu rozkoszy, bez ograniczeń.

Doktryna libertynizmu nie była więc przeznaczona dla małżeństw, nie służyła prokreacji i budowaniu społeczeństwa. Służyła szczęściu jednostki, rozumianemu jako chwytanie przyjemności za przyjemnością[62].

Libertynizm wywodził się z ideałów oświecenia, a zarazem od nich odstępował.

Z jednej strony de Sade, przekładający prawo natury nad każde inne, wydaje się najbardziej ekstremalnym oświeceniowcem. Wszak epoka co i rusz na naturę się powoływała. Zaś libertyn nad libertynami zaproponował powrót do niej, z tym że rozumiany jako wydobycie wewnętrznej energii seksualnej, która pozostaje stłumiona. Przez narzucany człowiekowi preferowany przez instytucje państwowe, edukacyjne, kościelne rodzaj moralności. Przez ujmowanie odruchów biologicznych w kategorii grzechu, a tym samym traktowanie przejawów seksualności jako występnych. A przecież natura nadała jednostce prawo do rozkoszy, dowodził de Sade. Dlatego jednostka powinna bronić tego prawa. Lepiej dla niej, żeby kierowała się moralnością indywidualną niż społeczną[63]. A najlepiej, żeby przekraczała własną naturę poprzez perwersje[64].

W *Filozofii w buduarze* opisał immoralne lekcje, teoretyczne i praktyczne, udzielane córce libertyna, nastoletniej Eugenii, przez innych libertynów: panią de Saint-Ange i Dolmancé. Eugenia okazuje się nader pojętną i ambitną uczennicą, która pragnie zadowolić grono pedagogiczne na wszelkie dostępne sposoby. Wykłady przeplatane są przemyślnymi orgiami, w które włączają się i inne osoby: brat pani de Saint-Ange, kawaler de Mirvel, i jej

ogrodnik Augustyn. Ich reżyserią zajmuje się głównie Dolmancé, istny rektor rozpustnego uniwersytetu.

„Dziewczęta, które tak długo powstrzymywano absurdalnymi i niebezpiecznymi więzami urojonej cnoty i odpychającej religii, idźcie śladem gorącej Eugenii. Burzcie, tratujcie tak szybko jak ona wszelkie śmieszne zasady wpojone przez niemądrych rodziców" – peroruje we wstępie autor. „– Wy zaś, mili rozpustnicy, wy, którzy od młodości nie macie innych cugli poza pragnieniami, tudzież innych praw poza waszymi kaprysami, zechciejcie wziąć za przykład cynika Dolmancé. Posuńcie się tak daleko, jak on, jeśli tak jak on chcecie przemierzyć wszystkie ukwiecone drogi, jakie lubieżność wam gotuje. W jego szkole nabierajcie przekonania, że tylko rozszerzając sferę jej upodobań i zachcianek, tylko poświęcając wszystko rozkoszy, nędzne indywiduum znane pod nazwą człowieka i rzucone bez jego woli na ten smutny świat zdoła rozkrzewić róż wśród cierni życia"[65].

Rozrzutnie rozkrzewiają go także postaci z rzymskich prac Füssliego, rzecz jasna o niewinnym wyglądzie laleczek i lalusiów (zresztą i u de Sade'a, nie licząc szału ciał, rządzi ich piękno). W tym nie gdzie indziej, a na antycznym ołtarzu (wszak jesteśmy w Rzymie). Jednak rozpustnicy artysty znajdują się zwykle nie w przestrzeniach publicznych, a w prywatnych, jakby wyznawali kolejną de sadowską regułę. Mianowicie, że dopóki prawodawstwo jest takie, a nie inne, lepiej ukrywać własne skłonności niż narażać się opinii publicznej. Przed światem trzeba obnosić cnotliwość. Z tym większą nawiązką i gorliwością należy to sobie cichaczem odbijać[66].

Füssli pozwolił więc zajrzeć głównie do wnętrz intymnych, jak wnętrza ciał. Ich liczne wygięcia i przegięcia na łóżkach i w ich okolicach uzyskał dzięki zastosowaniu śmiałych skrótów, o których

była mowa. W jednej z jego sypialni naga, wyciągnięta na posłaniu kobieta przypatruje się, jak druga, ubrana, klęczy przed obnażonym mężczyzną. Pieści dłonią jego penisa, przypominając bardziej modlącą się cnotkę niż rozpustnicę. Pieszczoch aż łapie się za głowę. W innej alkowie dwie kobiety, jak harpie, dopadają do kochanka. Jedna przytrzymuje go za nogi, oplatając się nimi poniżej piersi. Zaraz zbliży usta do penisa. Drugą kompankę mężczyzna podtrzymuje za szyję, całując w zatraceniu.

„Słowem rżnij się nieustannie, bo tylko po to się urodziłaś”[67], radził de Sade dziewczętom, do których skierował *Filozofię w buduarze*. Bardzo przekornie, bowiem ówczesne młode kobiety starano się wychować na skromniuchne, w tym dzięki rozmaitej maści podręcznikom. „Nie ma innej przeszkody dla twych przyjemności poza brakiem sił i chęci”[68], ciągnął przekonywanie markiz.

Co więcej, postulował stworzenie domów publicznych przeznaczonych zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet. Tak, żeby obie płcie mogły bez problemu realizować pragnienia, w tym z gatunku perwersyjnych. Jednak w wolności seksualnej, którą proponował kobietom, tkwiła pułapka. De Sade uważał, że powinny być seksualnie dostępne dla wszystkich chętnych, bez wyjątku. Trudno stwierdzić, na ile jego elaboraty stanowiły kpinę z odezw rewolucyjnych i przeciągnięcie postulatów równości na zaskakującą stronę[69].

Symplegma i siostrzane wobec niej prace także propagują korzystanie z wszelkich uciech. Nie mają jednoznacznej wymowy. Z jednej strony można je interpretować w kontekście opowiadania się za prawem kobiet do ekspresji seksualnej i do czerpania rozkoszy ze zbliżenia. Z drugiej w popularnej literaturze seksuologicznej przewijały się tezy typu, że mężczyzna, „dumny pan wszelkich

zwierząt”[70] zgodnie z „prawem natury” powinien zawsze i wszędzie dominować[71]. W *Symplegmie* nad łożem wisi obraz wyrażający stereotypową męskość – z wojownikiem mknącym na koniu, godzącym włócznią w zwijającego się w konwulsjach smoka. Ze świętym Jerzym. Kontrast z mężczyzną pod wizerunkiem świętego, leżącym na wznak i ujeżdżanym przez kobietę, jest tak wyraźny, że aż zakrawa na ironię. Pokazując taką postać, Füssli mógł równie dobrze przekazywać widzom, że wolność partnerek w sypialni i poza nią równa się pozbawieniu męskości ich partnerów.

W osiemnastowiecznych tekstach pojawiał się motyw amazonki[72], kobiety nader aktywnej, walecznej, dominującej. Füssli, zainteresowany światem antycznym, musiał go znać. Może zdecydowane, gotowe na wszystko panie z jego prac są dalekimi potomkiniami amazońskiego rodu? Co nie oznaczy, że on za takimi paniami przepadał.

W 1810 roku w Londynie stworzył symplegmę trzech kobiet i mężczyzny. Damy używają sobie na kochanku, jak tylko mogą, zajęte wyłącznie sobą. Istnieje między nimi wyraźna komitywa. W wymyślnie ułożonych fryzurach noszą liczne ozdoby. Sprowadzone są do roli chciwych tak samo luksusu, jak i seksu, kobiet-modliszek. Mężczyzna, choć stworzony na wzór i podobieństwo herosa, poległ w starciu z nimi. Można by go nazwać leżącym bezwładnie, gdyby nie jedyna pozostająca w gotowości część jego ciała. Oczywiście penis.

Kobieta nadzwyczaj często bywa u Füssliego siłą wiodącą, naładowaną erotyzmem, której mężczyzna powinien się obawiać[73]. Konsumuje ona kochanka niczym kolejny towar – następny obiekt pożądania, i to nie proszę, a żądam! – skupiona na celu głównym, czyli własnej przyjemności. Niektórzy uważają zatem artystę

za mizogina nieznoszącego dominantek i żywiącego przed nimi lęk[74].

Na obrazie z Brunhildą i Guntherem z *Pieśni o Niebelungach* (1807) Gunther wisi związany w ciasnej siatce niczym ustrzelony zając[75]. Tymczasem Brunhilda, cała w skowronkach, spoczywa na łóżku, dumna ze swojego dzieła. W spojrzeniu, które rzuca towarzyszowi, rozbawienie miesza się z politowaniem.

Kobiece drapieżność i zachłanność, które ujmował Füssli, odpowiadały nowym tendencjom. W nadciągającej epoce romantyzmu kobieta miała być albo ubóstwiana (jeżeli spełniała określone warunki), albo zaliczana w poczet postaci z piekła rodem. Wtedy pojawił się motyw *femme fatale*, obracany następnie we wszystkie strony przez symbolizm[76].

Czyżby Füssli pragnął ostrzec mężczyzn przed dybaniem przez kobiety na ich niezależność? To bardzo stara śpiewka patriarchatu, że wyzwolenie kobiet oznacza zniewolenie mężczyzn.

Pewne jest, że sceny śmiałe w wykonaniu Füssliego i de Sade'a stanowią dowód wyobraźni twórców i uruchamiają ją u odbiorcy. W *Filozofii w buduarze* ustami Dolmancé'a de Sade wypowiedział także tezę, że wyobraźnia oddaje swoje usługi i zasługi tylko wtedy, kiedy umysłu nie blokują żadne przesądy. Wywodzi się ona z oświeceniowej niechęci do zabobonu. Natomiast pojęcie wyobraźni, w tym erotycznej, rozwinęło skrzydła w romantyzmie. Dolmancé wyobraźnię określił jako rozpustną i niepohamowaną część umysłu. Największą przyjemność odczuwa ona wtedy, kiedy przerywa krępujące ją więzy[77]. Jest „przeciwniczką reguły, wielbicielką nieładu i wszystkiego, co trąci występkiem"[78]. Taka wyobraźnia uobecnia się również w dziełach Füssliego, w których przodują i rozpusta, i makabra, obie wszak o cechach orgiastycznych.

Co nieco jednak artysta własną wyobraźnię wspomagał, mianowicie zażywaniem opium[79].

De Sade bezkompromisowo ukazywał ciemne strony człowieczeństwa, przyczyniając się do ich uświadomienia. Przecież i dziś określenie „sadystyczny" jest w powszechnym użyciu[80]. Zdaniem Bataille'a myśli de Sade'a nie da się jednak określić wyłącznie jako szalonej. Owszem, jako zawrotny eksces, jako rodzaj szczytu, ale takiego, od którego ludzie nie mogą się odwrócić. Dlatego że wtedy odwróciliby się od samych siebie[81]. „Ponieważ nie umiemy tego szczytu osiągnąć, i nawet nie próbujemy wspiąć się na niego, żyjemy jak zalęknione cienie – drżymy sami przed sobą"[82], wyjaśniał. Może dlatego cykle takie jak ten rzymski Füssliego nie krążyły (i zapewne krążyć nie będą) w powszechnym obiegu.

Wraz z innymi pracami erotycznymi artysty seria ta uważana jest za rodzaj pornografii w odmianie wczesnej, przedfotograficznej[83]. Dziełami rzymskimi wymieniano się w kręgu libertyńskich artystów, którzy działali w Wiecznym Mieście[84]. Później mogli się z nimi zapoznać przyjaciele i patroni twórcy[85]. Jeżeli odbiorcy przeglądali je w odosobnieniu, wówczas pełniły rolę pomocnej służącej umożliwiającej osiągnięcie rozkoszy, z tym że w pojedynkę, drogą masturbacji, podobnie jak shunga. Możliwe jest jednak, że oglądali je razem, w sprośnych grupach[86], niczym schulzowscy bałwochwalcy.

W kręgu rzymskim rysunki erotyczne tworzył również Johan Tobias Sergel, który zasłynął przede wszystkim jako autor rzeźb, w tym bardzo zmysłowych. Stosował on technikę podobną do Füssliego, zachowując jednak znacznie większą swobodę kreski. Na przykład w pracy *Namiętni kochankowie* postaci znajdują się w uścisku wyrażonym nachodzącymi na siebie i niespokojnie

kłębiącymi się liniami. Tak jakby namiętność artysta pragnął uchwycić w pełni jej dynamiki.

Działalność twórcza Füssliego w Rzymie wywarła wpływ nie tylko na Sergela, ale i na liczne grono malarzy skandynawskich i angielskich. Kiedy wyjeżdżał z Włoch, mógł się chełpić uznaniem[87].

Ducha libertynizmu powiódł za sobą do Szwajcarii, w której romansował konwulsyjnie i lubieżnie[88]. Doświadczenia włoskie przeniósł na dalszą twórczość, której znakiem rozpoznawczym stały się fantazja i erotyczność, a poza nimi potworność.

W 1779 roku zawitał do Londynu, gdzie regularnie wystawiał w Akademii Królewskiej[89]. W roku 1782 wywołał nie lada sensację obrazem *Nocna mara*[90]. Bezwładność ciała, odgięcie szyi, przymknięcie powiek, rozchylenie ust wyciągniętej na łóżku uśpionej kobiety obleczonej w powłóczystą szatę przywodzą na myśl przeżywanie erotycznego snu i/lub orgazmu. Orgazmiczną tezę wysuwa na przykład Marcia Allentuck w pracy zbiorowej *Kobieta jako obiekt seksualny*[91].

Brzuch uśpionej przygniata przykucnięty na nim inkub, o posturze gnoma i czerwonych oczach połyskujących horrorem. Według średniowiecznych wierzeń, czy jak kto woli – bajdurzeń, inkub zakradał się nocą do kobiet, żeby przeżywać z nimi miłosne uniesienia. Füssli wstawił mu jeszcze jednego potwora do towarzystwa. Wszak od wczesnej młodości zwyrodnialcom i monstrom mówił po imieniu, portretując jedne za drugimi[92], przekraczając jedną granicę za drugą. Tę linię artystyczną kontynuował z lubością. Zza łoża, spomiędzy fałdów kurtyny łeb wychyla rumak o oszalałym spojrzeniu, niemal toczący pianę z pyska. Według niektórych interpretacji inkub symbolizuje libido, a koń zbliżenie seksualne[93].

Nocna mara może przedstawiać zarówno śnienie, jak i wyśnioną wizję. Wyprzedza psychoanalizę, ujawniając ciemne zakamarki psychiki. Zestawia seks ze strachem[94]. Bataille napisał, że pożądanie rodzi się ze swojego przeciwieństwa, którym jest zgroza[95]. W takim ujęciu bliskość erotyzmu i makabry przestaje zdumiewać.

Na podstawie dzieła powstały liczne ryciny, które rozchodziły się jak świeże bułeczki. Malarz zyskał rozgłos[96]. Zasypała go praca nad wystawami i nad nowymi zamówieniami, w tym na kolejne wersje *Nocnej mary*[97], która po dziś dzień pozostaje najbardziej znanym dziełem artysty.

Inspiracją do jego powstania była ponoć nieszczęśliwa miłość Füssliego do Anny Landholt, siostrzenicy Lavatera (w ileż ciekawych sytuacji wpędził artystę przyjaciel!). Z erotycznych fantazji na temat panny twórczy kawaler zwierzył się Lavaterowi w liście[98], a Horst Waldemar Janson, historyk sztuki, przyklasnął hipotezie. Potwierdza ją fakt, że na odwrocie jednej z wersji *Nocnej mary* znaleziono niedokończony portret dziewczyny, przypuszczalnie panny Landholdt.

Demon (y) z płótna miały odnosić się do artysty.

Füssli zakochał się w Landholdt, kiedy po powrocie z Rzymu przebywał w Zurychu[99]. Plotki głosiły, że to z jej powodu przeniósł się ze Szwajcarii do Anglii[100]. Inne źródła mówią jednak, że Füssli uwiecznił na płótnie inną miłość, choć tak samo niespełnioną – do Marthy Hess z Zurychu[101].

Waldemar Łysiak twierdzi, że artysta zdobył popularność nie dzięki obrazom historycznym, ale histerycznym[102]. Ekspresyjnie ilustrował dzieła między innymi Homera[103], Dantego, Spensera, Miltona, *Pieśni o Nibelungach*, nordyckie mity i legendy, średniowieczne wiersze i bajki[104]. Najbardziej jednak upodobał

sobie Szekspira. Przez pięćdziesiąt lat pracy twórczej stworzył ponad dwieście rysunków i płócien odnoszących się do szekspirowskich dramatów[105].

Jego potrzebie wzniosłości i niesamowitości odpowiadały także nowsze dzieła literackie. Melodramat (uwaga, spoiler: ze śmiercią bohaterów w finale), mrożące krew w żyłach historie z przeszłości, erotyka w chorobliwym wydaniu, zemsta i tajemnica[106]. Obrazy Füssliego wizualnie odpowiadają cechom powieści gotyckich[107]. Artysta zilustrował zresztą płótnem wczesny tekst Waltera Scotta. Ze współczesnych sobie literatów nie mniejszym podziwem darzył George'a Byrona. Z wzajemnością, skoro na jego prośbę namalował dwa olejne szkice do *Korsarza*. Z kolei ostatnie lata poświęcił pracy nad szkicami do *Undine* Friedricha de la Motte'a[108].

Często artyści lubujący się w literaturze i sami parający się piórem lepiej radzą sobie w rysunku i grafice niż w malarstwie. Jest to właśnie przypadek Füssliego[109]. Linię traktował jako środek do prowadzenia narracji obrazów. A za snuciem w nich historii, i własnego, i cudzego autorstwa, przepadał. Podporządkowywał środki artystyczne temu, co miał do (o) powiedzenia. Nawet w jego dziełach malarskich plamy barwne stanowią wyłącznie dopełnienie konturów.

Przodowinictwo narracji[110] i konturu nad kolorem należy do typowych cech neoklasycyzmu. Teoretycy tego kierunku traktowali linię jako wcielenie czystości, powagi, stałości[111]. Wyraz tego, co logiczne, w przeciwieństwie do bardziej „uczuciowego" koloru. Gdybyż tylko wiedzieli, jak romantyczne historie poprowadzi rozważną linią Füssli!

Jeżeli chodzi o kolejne cechy jego obrazów, to nader często sięgał po zimną gamę, którą pochłaniał mrok. Wykazywał skłonność do upraszczania, którą łączył ze skłonnością do patosu[112]. Jeśli

rozpacz, to z zasłanianiem twarzy dłońmi. Jeśli zabójstwo, to z szaleństwem w oczach. Cały ten nadmiar wrażeń prowadzi do licznych omdleń. Jeśli postać nie słania się na nogach, ciało ma napięte, w gotowości do ataku.

Przerysowane pozy, gesty i miny, niemal słyszalne głośne westchnienia postaci podobnych aktorom. Do tego dramatyczne efekty świetlne, godne scenicznego oświetlenia – i mamy cechy charakterystyczne dla twórców, którzy są miłośnikami teatru. Füssli zaliczał się do ich grona[113]. Ponadto należał do grupy, która swoją miłość do teatru przenosi do przedstawień łóżkowych, co widać i w *Symplegmie*.

Natomiast temat dramatyczny ujmował w dobrze wyważonym układzie kompozycyjnym. Podobnie swoje szaleństwa ukazywał Giovanni Battista Piranesi. Rekonstruował antyczne budowle z własnej wyobraźni, tworząc nieskończone, niezbadane labirynty korytarzy i niemożliwe konstrukcje. Przedstawiał je jednak z rzeczową dokładnością, w oschłej manierze[114]. Ukazywanie wizji w sposób realistyczny stanowi zagwozdkę dla badaczy, którzy nie potrafią rozsądzić, czy jest to jeszcze oświeceniowe, czy już romantyczne.

Jan Tomkowski, historyk literatury, prozaik i eseista, zalicza Füssliego do oświeceniowych wizjonerów, razem z Williamem Blake'm, Emanuelem Swedenborgiem, Louisem Claude'em de Saint-Martinem czy wspominanym Lavaterem. Nadmienia, że z klasycyzmem łączyła ich estetyka, którą stosowali. Jednak wychodzili poza materializm, dla siebie zbyt ciasny[115].

Inni nazywają Füssliego preromantykiem bądź romantykiem. Wszak połączył nieopanowaną fantastyczność, właściwą temu, co germańskie, z romantycznym marzycielstwem brytyjskim[116].

Kolejni wskazują na cechy neoklasycystyczne w formie i romantyczne w treści. Anita Brookner, współczesna pisarka i historyczka sztuki, uznaje, że malarze preromantyczni są ofiarami swojego neoklasycznego wykształcenia. Z takim stwierdzeniem zgadza się historyk sztuki Paul Ganz, określając Füssliego jako romantyka stosującego środki znane z klasycyzmu. Dodatkowo zauważa on, że z tego zestawienia wynikają napięcia i kontrasty w sztuce artysty[117].

Część badaczy nie uznaje opozycji neoklasycyzm – (pre)romantyzm. Uważają drugi z wymienionych za ostatnią fazę tego pierwszego[118] w takim znaczeniu, że oświeceniowe upodobanie do obserwacji, tolerancji, wolności romantycy poszerzyli. Dowodzili, że natura ludzka składa się nie tylko z części racjonalnej, ale i z irracjonalnej, którą także pragnęli badać i ujawniać.

Korzystając z osiągnięć psychoanalizy można by powiedzieć, że Füssli sięgnął do skarbca podświadomości. W nim mieszczą się popędy i wizje, które ukazywał. Nazwał sen najsłabiej zbadaną dziedziną sztuki[119], czemu wiele, wiele lat później przyklasnęli surrealiści[120]. Uznali go za swojego ojca chrzestnego, również z tego względu, że poza fascynacją tym, co nadprzyrodzone, żywił fascynację tym, co seksualne[121].

Dwudziestowieczny surrealizm, ujmując świat snu, nie wykluczał świata jawy, lecz łączył oba na jednym obrazie. W utworach Szekspira, które tak chętnie ilustrował Füssli, to, co irracjonalne, wkracza w rzeczywistość, uświadamiając swój na nią wpływ. Surrealiści często sięgali po realistyczną manierę, uzyskując analogiczny efekt współistnienia dwóch światów. Salvador Dalí swoją metodę twórczą nazwał paranoiczno-krytyczną – z wszelkich paranoicznych wizji krytycznie czerpał to, co uważał za potrzebne

w pracy artystycznej. Czyli nie pozwalał im ponieść się do końca. Podobnie Füssli nie był szaleńcem, a preparatorem pewnych fantazji w obranej przez siebie manierze artystycznej. Geniusz i wyobraźnia, nie teorie i reguły, oto według niego kształt sztuki[122]. Dalego prawdopodobnie zainspirowała *Nocna mara* przy malowaniu *Niewidzialnej śpiącej kobiety, konia, lwa* (1930)[123].

W 1790 roku Füssli doczekał się zaszczytnego tytułu członka Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych[124]. W 1799 roku został w niej profesorem malarstwa[125]. Uczył takie późniejsze tuzy angielskiej sztuki, jak John Constable, William Turner, Thomas Lawrence[126]. Prowadził również wykłady z estetyki[127]. W 1817 roku, za wstawiennictwem znanego rzeźbiarza neoklasyka Antoniego Canovy, został członkiem Akademii św. Łukasza, prestiżowego rzymskiego stowarzyszenia artystów. Wybór na członka Akademii podstemplował jego reputację jako jednego z najważniejszych artystów swoich czasów[128]. Füssli zdobył także ostrogi tłumacza i publicysty. Komentował nowinki z obszaru filologii klasycznej, literatury, archeologii i historii sztuki[129].

Lubił zawierać znajomości ze znanymi i ciekawymi ludźmi epoki, którzy później się o nim wypowiadali. Jedni wymierzali jego wzrost jako niski, inni jako średni. Włosy miał siwe, długawe, podobno własnoręcznie upudrowane. Odsłaniały wysokie czoło. Twarzy przydawały charakteru duże niebieskie oczy[130]. Na autoportretach zawsze je podkreślał, włącznie z workami pod nimi. Bacznie wpatrywał się nawet we własnego widza. Wyrazistość spojrzenia, przenikliwość podglądacza właściwa jest wielu malarzom scen łóżkowych. Jeszcze orli nos[131] – i oto drapieżny ptak. Zupełnie jak Egon Schiele.

Mary Wollstonecraft, pisarka, która wydała na świat drugą pisarkę, autorkę powieści o niejakim Frankensteinie, oceniała

Füssliego jako przystojnego. Przyznawała, że podziwia go jako artystę i kocha jako człowieka, co okazało się brzemienne w skutkach. Z kolei Blake, malarz pokrewny mu pod względem tematycznym i duchowym, wspominał go jako jedynego w Londynie, który nie wywołuje w nim mdłości[132].

Lavater, długoletni przyjaciel, ujął w swojej opinii indywidualizm Füssliego do potęgi entej: „We wszystkim ekstremalny – zawsze oryginalny (...). Jego spojrzenie to eksplozja, jego słowo to burza, jego umiłowanie śmierci oraz zemsty to piekło. Nawet jego oddech nie jest zwyczajny”[133]. Zgodził się z nim Goethe, wielbiciel i kolekcjoner sztuki artysty[134]. Nie potrafił nadziwić się, jaki ogień, szaleństwo[135] i furię[136] nosi w sobie autor *Symplegmy*.

Jeden z uczniów Füssliego starannie wynotował połączenia zachodzące u jego mistrza. Te bezpieczne, jak literatura i sztuki plastyczne, i te bardziej prowokujące, jak grzeczność i bluźnierstwo, sceptycyzm i niedelikatność. Füssli skojarzył mu się z postacią Archimago z *Królowej wieszczek* Spensera, czyli z czarnoksiężnikiem o dość skomplikowanym charakterze[137]. Niektórzy określali szanownego profesora jeszcze bardziej bezlitośnie: jako pełnego paradoksów, przechodzącego przez huśtawki nastrojów, kłótliwego. Innymi słowy – budzącego zmieszanie[138], o ile nie wstrząśnięcie.

Cóż. Twórcy, którzy mieszają różne tendencje w sztuce, sami są ich mieszanką. Wsłuchują się w nie, dobiegające z ich wnętrza, i to na wysokiej częstotliwości (*vide* przykład Tamary Łempickiej). Jednostki skomplikowane często potrzebują adoracji absolutnej.

Füssli od romansów nie stronił. Jednak w roku 1788 ustatkował się jako tako i wszedł w związek małżeński z Sophią Rawlins[139], kobietą prawie dwukrotnie od niego młodszą, stanowiącą najwyraźniej źródło nieustającego natchnienia, gdyż namalował około stu pięćdziesięciu jej portretów[140].

Oryginał Füssli żonę-modelkę wybrał sobie kompletnie nietuzinkową – choć o szczupłej i harmonijnej twarzy, to o niepokojącej urodzie. Choć o stylu ubierania się eleganckim, to ekstrawaganckim; londyńska śmietanka towarzyska wzdychała nad tym z podziwem[141].

Wizerunki Sophii nie należą do tych, na których modelka czaruje uśmiechem. Kobieta pozostaje na nich chłodna, a nawet dziwaczna[142], i to bezpardonowo. Füssli z pietyzmem oddaje skomplikowane konstrukcje jej fryzur złożonych z misternie pozwijanych i poupinanych sprężyn włosów. Żona artysty prezentuje się na portretach jak połączenie znamienitej damy z kosmicznym owadem – z osobliwą głową, w pancerzu składającym się z gorsetu i fałd sukni. Podobna jest do modelki z pokazu *haute couture*, gdzie projektant może popuścić wodze fantazji, ewentualnie do postaci z fantastycznej powieści albo fantastycznego snu.

Tak naprawdę oboje dobrali się jak w korcu maku. Łączyła ich namiętność ocierająca się o fetyszyzm. Niestety wiele ze swoich erotycznych wizerunków Sophia zniszczyła po śmierci męża[143].

Parol na żonatego już Füssliego zagięła wspomniana wcześniej pani Wollstonecraft. Poznali się u Josepha Johnsona, wydawcy, u którego artysta publikował swoje eseje, a także dzięki któremu tworzył ilustracje do cudzych tekstów. Wollstonecraft nazywano „hieną w spódnicy” ze względu na jej teksty o feministycznym wydźwięku[144] i żarliwą walkę o prawa kobiet, co spotykało się z jawną wrogością otoczenia. Skoro prawo do głosowania angielskie kobiety uzyskały dopiero pod koniec lat dwudziestych XX wieku, czego można było spodziewać się pod koniec wieku XVIII?

Pisarka pozostawała pod wrażeniem tego, jak biegle Füssli się wysławia, jaką ma poetycką wyobraźnię, jaki lotny umysł.

W towarzystwie błyszczał tym bardziej, że był świeżo po ślubie i należał do grona szczęśliwych nowożeńców. Pani Wollstonecraft, choć wyglądająca niechlujnie, intelektualnie okazała się dlań bardzo pociągająca.

Na pewno jej adoracja mile połechtała próżność malarza, który nie omieszkał dokonać prezentacji nowej znajomej żonie. Ta w mig dostrzegła, że zainteresowanie pani Wollstonecraft ma nie tylko wymiar intelektualny, ale darzyła ukochanego zaufaniem. Nie zamierzała wychodzić na zazdrośnicę i ograniczać jego kontaktów ze świeżą przyjaciółką. Wszak czerpał z nich przyjemność. Wszak nie przekraczał w nich granic. Zapraszała więc Wollstonecraft w gości, przysłuchiwała się poważnym dialogom, które tamta prowadziła z jej mężem, i cieszyła się, że zapewniają samotnej kobiecinie domowe ciepło. Stworzyli nawet coś w rodzaju artystycznego trójkąta. Do książki *Wołanie o prawa kobiety* ilustracje wykonał Füssli, a zapozowała do nich Sophia.

Wollstonecraft przeniosła się tymczasem bliżej siedziby Füsslich, więc mogła odwiedzać ich częściej. Mimo tego wciąż wymieniali z malarzem listy. On czytał je żonie na głos i wspólnie układali odpowiedzi. Nieraz żartując z zaangażowania tamtej, które zaczęło zahaczać o kuriozum.

Ultratolerancyjna Sophia czujniej nastawiła swoje radary, kiedy ukochany małżonek rozpoczął pracę nad portretem pisarki. Pani Wollstonecraft zaczęła staranniej dobierać stroje, lecz przede wszystkim zwracać uwagę na ich czystość. Innymi słowy: nabrała atrakcyjności. Na portrecie wypadła jednak tak sobie, raczej nijako, a portretujący wciąż od nowa zapewniał żonę o swojej miłości.

Cóż z tego, skoro na rzeczone listy zaczął odpisywać sam. I razem z Wollstonecraft i Johnsonem planował wyjazd do Paryża i przyjrzenie się rewolucji francuskiej, której kibicowali. Pani Füssli

nie miała nic przeciwko tej wyprawie, chociaż się na nią nie wybierała.

Tymczasem Wollstonecraft porywy serca zawiodły dalej niż do Paryża. Uznała, że owszem, Sophia jest może cielesnym dopełnieniem Füssliego, lecz ona jest jego dopełnieniem duchowym. Idealnie byłoby zatem, gdyby zamieszkali we trójkę, by móc dopełniać się bez ograniczeń. Kiedy serce wzywa, nie ma co słuchać uprzedzeń, stwierdziła, zwłaszcza, że czasy są rewolucyjne. Swoim pomysłem na trójkąt, który według niej wykluczałby kłamstwa właściwe romansom i zapewniłby wszystkim jego uczestnikom szczęście, podzieliła się z Sophią w liście.

A następnie udała się z wizytą do domu swojej miłości. Pani Füssli, wbrew jej nadziejom, nie przyjęła jej z otwartymi ramionami. Zbulwersowana, kazała nie pokazywać się więcej „przyjaciółce domu". Zaś adorowany artysta odetchnął. Do jego czterech kątów powróciła dawna sielska atmosfera...[145]

Tak prezentowały się uniesienia w sztuce i w życiu Füssliego, który hołubioną przez wielu artystów i krytyków wzniosłość odnalazł także w przedstawianiu seksu.

Gdy zmarł w roku 1825, uhonorowano go ceremonialnym pochówkiem w londyńskiej katedrze św. Pawła[146]. Na zawsze zajął honorowe miejsce w kulturze angielskiej, ale i szerzej – w europejskiej. Jednak na nowo zauważony został dopiero po latach. Odkryli go artyści końca XIX i początku XX wieku, z uczuciowością i wizyjnością będący za pan brat. To dzięki nim artysta urósł do rangi prekursora symbolizmu[147], ekspresjonizmu i surrealizmu[148].

Rozdział IX

Henri de Toulouse-Lautrec, *W łóżku-pocałunek*, ok. 1892–1893

KOCHANKI W LUSTRZE NA MONTMARTRZE. *W łóżku – pocałunek* Henriego de Toulouse-Lautreca

W Paryżu lat dziewięćdziesiątych XIX wieku nie było rzeczy pewniejszej od spotkania wieczorem i/lub nocą na Montmartrze Henriego de Toulouse-Lautreca. Melonik, płaszcz z rozchylonymi połami, spomiędzy których wychylał się gors koszuli z węzłem krawata i kamizelką, kraciaste spodnie. Niskorosły brodacz nosił się z elegancją dandysa. Wysiadał z dorożki i podpierając się laską,

przemieszczał się do rozrywkowego punktu A. Kiedy ten mu się znudził, przenosił się do nie mniej rozrywkowego punktu B, później C, D i tak dalej. Od czasu do czasu przystawał, żeby jego krótkie słabe nogi odpoczęły[1]. Ponoć do specjalnie wydrążonej laski wlewał brandy i popijał co nieco po drodze[2].

Do tytułowego obrazu prowadzi droga przez Montmartre i specyfikę działalności artysty, która zrosła się z tamtejszymi ulicami i lokalami. Ta przechadzka pozwoli mocniej doświadczyć, jakie miejsce w twórczości Lautreca zajęło wyróżnione dzieło.

Montmartre, legendarna dzielnica położona na wzgórzu, przez długi czas w ogóle nie należał do Paryża. Dołączony został dopiero w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Pierwotnie stanowił teren wiejski, z wiatrakami, winnicami, ogródkami, chałupkami, dzikimi zaroślami[3]. Jeszcze w czasach Lautreca w górnej jego części widniały rolnicze ślady tego pochodzenia.

Wzgórze słynęło także z uprawiania nielegalnych procederów. Odizolowane, chroniło w swoim cieniu gawiedź będącą z prawem na bakier i buntowników będących ze spiskami za pan brat. W okolicach Montmartre'u rozpoczęła działalność Komuna Paryska.

Ze względu na utrzymujące się na niskim poziomie czynsze i ogólniej – koszty życia, mieszkania w tej dzielnicy wynajmowali proletariusze. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku zaczęli się tam sprowadzać nieśmierdzący groszem poeci, muzycy, malarze. Montmartre zamieniał się w artystyczny rój, w którym malarskie pszczółki nie były posłuszne królowej matce (sztuki), czyli Akademii. Wolały eksperymentować[4].

Swoje podwoje otwierały kolejne kawiarnie[5]. Kulturę awangardową tworzono nawet *ad hoc*. Kabarety umożliwiały spontaniczne przedstawianie wierszy, monologów, piosenek[6]. Podczas występów wybrzmiewały również utwory ludowe.

Na przykład Artistide Bruant żargonem wyśpiewywał sobie i innym o prostytutkach i przestępcach[7]. Ot, koloryt Montmartre'u.

Z czasem podejrzana dzielnica zmieniła się w zagłębie nocnych lokali wszelkiej maści. Stanowiła paryski odpowiednik tokijskiej Yoshiwary. W jej obrębie kwitły nawet wiśniowe drzewa![8] Z tym, że jako dostępna dla wszystkich zainteresowanych, bez wyjątku, łączyła różne grupy społeczne. A tamtejsze gejsze miały maniery gorsze od pierwowzorów.

Popularność zyskał zwłaszcza lokal z charakterystycznymi czerwonymi skrzydłami wiatraka na froncie. Moulin Rouge. Jego zarządcy, Joseph Oller i Charles Zidler[9], podobnie jak inni właściciele kabaretów, postawili na formułę znaną z teatrów variétés. Stąd tamtejsza scena zapewniała cały zestaw wrażeń płynących ze śpiewów, tańców, monologów, akrobacji czy innych numerów z cyrku rodem.

Największy entuzjazm budził kankan. Ku uciesze widowni tancerki wysoko unosiły obszerne spódnice, energicznie wyrzucając nogi w górę, odsłaniając bieliznę albo miejsca intymne, jeśli bielizny „akurat" nie założyły. Podobnie jak śpiewaczki z Montmartre'u wiele z nich parało się prostytucją. Występy pozwalały klientom opatrzeć się z kandydatkami do zawarcia transakcji kupna-sprzedaży ciała, jeszcze zanim została zawarta. W ich trakcie publiczność Moulin Rouge nie musiała tkwić przy stolikach, a mogła odbywać rundki po lokalu[10].

Tworzyli ją ludzie, którzy nigdzie indziej nie natknęliby się na siebie: sutenerzy i inni przedstawiciele półświatka, cyganeria, arystokraci, burżuje, mieszczuchy. Znudzeni zamożni poszukiwali w zakazanej dzielnicy ekscytacji i przygód. Zdarzało się, że towarzyszyły im eleganckie kochanki, które dodawały poloru takim wypadom[11]. Na występy wpadali także policjanci

obyczajowi, żeby naocznie sprawdzić, czy wykonawczyni kankana tym razem miała bieliznę, czy jej nie miała[12].

Kiedy Lautrec przybijał do celu, zwykle zasiadał przy stoliku w pierwszym rzędzie, na który miał stałą bezterminową rezerwację. Hulanki nie przeszkadzały mu w tworzeniu, a tworzenie w hulankach. Zasłynął z wnikliwych psychologicznie obrazów (pozostawił ich ponad siedem setek) i rysunków (ich liczba sięgnęła czterech tysięcy), a także nowatorskich formalnie litografii (około czterech setek, w tym trzydziestu plakatów)[13].

Szczególny rozgłos zdobył sobie plakat z 1891 roku, reklama Moulin Rouge właśnie. Dzięki skrótowi perspektywicznemu odbiorca staje się częścią stojącej półkolem publiki[14]. Na tym samym poziomie, co widownia, mieści się scena. Na niej popisowy numer odstawia tancerka La Goulue[15]. W ślad za ruchem nogi blondyny, z dołu do góry, podąża biały klosz przepastnej spódnicy o konturze zaznaczonym falbaną linii. Z jego (nie) kolorem i obszernością kontrastuje szczupłość nóżek odzianych w pończochy i obutych w trzewiki w kolorze czerwonobrązowym. La Goulue nieco przesłania szarordzawa półpostaciowa sylwetka[16] chudego jak szczapa tancerza w cylindrze, Valentina le Désossé'a[17]. Sylwety publiczności pozostają płaskie, analogicznie jak sylwety artystów, lecz całkowicie czarne, niczym cienie.

W górnej części plakatu Lautrec zastosował kolejne novum: trzykrotnie powtórzył nazwę lokalu, czyniąc ją podobną czerwonemu neonowi, i umieścił pseudonim artystki, co wówczas przyjęte nie było[18].

Doskonale wiedział, co oznacza dobry afisz i afiszowanie się[19]. Natomiast podczas nocnych wypadów jednakowo ważne role odgrywali dla niego i ci, którzy zajmowali scenę, i ci, którzy zasiadali na widowni. Chociaż należał do tych drugich, miał od nich

znacznie większą władzę. Władzę podglądacza. Znajdował się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz nocnego nurtu życia. Potrafił się bowiem zatracić, ale i zdystansować, kiedy pośród gwaru głosów, huku muzyki, oparów dymu obserwował i szkicował różne indywidua.

Podobnie do innych artystów-podglądaczy Lautreca zdradzały niezwykłe oczyska. Duże, z brązowymi tęczówkami i ciemnobrązowymi źrenicami[20]. Wyraziste i przenikliwe, a zarazem nieprzeniknione, przepastne w swojej ciemności. Jego obserwacje zachowywały ostrość bez względu na to, kogo czy czego dotyczyły. Interesowały go również efekty wywoływane przez sztuczne światło, szczególnie lamp gazowych i scenicznych ramp [21]. Później je przetwarzał. Takie oświetlenie brutalnie uświadamiało nierealność i złudność tego, co działo się w pomieszczeniach. W pracach Lautreca spod pozłotki La Belle Époque przebija wyczerpanie i wyniszczenie[22].

Na stoliku twórcy piętrzyły się metalowe podstawki po kolejnych szklaneczkach, które wychylił[23]. Wyznaczały kolejne godziny pracy. Goście wiedzieli, że kto jak kto, ale Lautrec postawienia kolejki im nie odmówi. Czyżby w taki sposób kupował sobie bilet na spektakl, który przewijał się przed jego oczami[24] – i trwał, i trwał, i wchodził mu pod rękę, pod rysik – dopóki nie zamknął powiek, upojony i umęczony?

Hojność Lautreca wynikała zapewne również z tego, że od maleńkości wtłaczano mu do głowy, że *noblesse oblige*[25].

Artysta dzierżył tytuły wicehrabiego de Lautrec, barona de Montfa, barona de Labruguière, barona de Ferrats, barona de Puy-Saint-Pierre, barona de Castayrac, pana na Roquette[26]. Rodzina Lautreca wywodziła swój rodowód od Rajmunda IV, hrabiego Tuluzy, zdobywcy Jerozolimy podczas wyprawy krzyżowej,

i od poślubionej przez niego Alix, wicehrabianki de Lautrec. Malarz miał odziedziczyć gromadzony od czasów tej pary rodowy majątek[27].

Przyszedł na świat w 1864 roku w Albi, jako owoc związku Alphonse'a i Adèle[28]. Jego rodzice znali się od dziecka, ponieważ byli ciotecznym rodzeństwem[29]. Pobożna i poukładana matka, istna łania, stanowiła przeciwieństwo rozrywkowego i ekscentrycznego ojca, który lubił chadzać na boki. Dzikość serca Alphonse'a wyrażał lokator przydomowego ogrodu, mianowicie odyniec[30].

Alphonse i Adèle rozstali się w cztery lata po narodzinach Henriego, w roku śmierci jego młodszego brata Richarda. Przyczyną była żałoba, niezgodność charakterów, mężowskie zdrady[31], a także przekonanie Alphonse'a, że ze względu na bliskie pokrewieństwo dalsze pożycie z Adèle przyczyni się do nieszczęścia ich kolejnych potomków[32].

Dolegliwości pierworodnego wynikały z tegoż właśnie pokrewieństwa. Przypuszcza się, że cierpiał na chorobę genetyczną, pyknodysostozę. Wskutek niej jego kości były nadzwyczaj podatne na złamanie, złamane nie zrastały się odpowiednio, a w pewnym momencie Henri w ogóle przestał rosnąć. Osiągnął zaledwie metr pięćdziesiąt. Jednakowo na niskorosłość cierpieli jego kuzyni, którzy także mieli spokrewnionych rodziców.

Przez problemy zdrowotne Henri musiał zaniechać chodzenia do szkoły w Paryżu, do którego specjalnie przeprowadził się z matką[33]. Powrócili do Albi, gdzie zaczął pobierać prywatne lekcje. Stamtąd Adèle woziła go na rozmaite kuracje do wód, które dawały figę z makiem[34], podobnie jak interwencje wszelkich szarlatanów obiecujących mu uzdrowienie[35].

Dorastanie wiązało się z kolejnymi deformacjami ciała. Ciężar tułowia, które zachowało proporcje, sprawił, że wykrzywiły się nogi. Lautrec chodził chybotliwie. Jego rysy twarzy nabrzmiewały, wargi i język grubiały, co potęgowało wadę wymowy[36].

Unieruchomienie wymuszone chorobą sprawiło, że Henri poświęcał znaczny czas na twórczość. Na przykład kiedy złamał nogę, rysował i malował dopóty, dopóki ręka mu nie omdlała[37]. Przedstawiał polowania, przejażdżki, przechadzki, czyli wszystkie przyjemności, których nie mógł doświadczyć[38].

Zajęcie, które podejmował, żeby się nie zanudzić i pocieszyć, zmieniło się w prawdziwą pasję[39].

Postanowił poświęcić się karierze artystycznej, czemu kibicowała matka i wobec czego oponowała reszta rodziny[40], gdyż uprawianie sztuki nie było rzeczą godną człowieka o takim nazwisku. W artykule *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Linda Nochlin porównuje nieobecność kobiet w sztuce do nieobecności w niej arystokracji. Wskazuje, że wymagania stawiane obu grupom, typ aktywności, który podejmowały, czas, który im poświęcały, uniemożliwiły uprawianie artystycznej profesji na poważnie[41].

Dla arystokracji sztuka stanowiła rodzaj hobby. Pielęgnował je ojciec Henriego wraz ze swymi braćmi. W ich rodzinie zdolności plastyczne ujawniały się od trzech pokoleń[42]. Jednak według Alphonse'a – który w końcu pożegnał się z marzeniem, że jedynak będzie szlachcicem na włościach, jeźdźcem i myśliwym, czyli jego młodszym odpowiednikiem – Henri powinien odizolować się od świata i pędzić spokojne życie w prowincjonalnym majątku. Tymczasem syn nie zamierzał chować się w mysią dziurę, a coraz mocniej pragnął rozwijać zdolności.

Koniec końców przyjaciel Alphonse'a, René Princeteau, uznany spec od obrazów z wyścigami konnymi, zajął się udzielaniem

Henriemu lekcji rysunku i malarstwa. Z uczniem zbliżyła go niepełnosprawność, ponieważ Princeteau należał do osób niesłyszących[43].

Za jego wstawiennictwem Lautrec dostał się do pracowni Léona Bonnata[44], akademika co się zowie, odtwórcy scen historycznych i oficjalnego portrecisty Trzeciej Republiki. Jego i jemu podobnych artystów złośliwie nazywano pompierami, ponieważ od ich obrazów biła taka pompa jak od strażackich mundurów i od występów strażackiej orkiestry dętej[45].

Bonnat wzorował swój kurs na akademickim. Jego uczniowie najpierw kopiowali ryciny, następnie rysowali rzeźby gipsowe, później żywego modela, aż wreszcie chwytali za paletę i pędzel. Mistrz opowiadał się za proporcjami wyliczanymi wedle zasad złotego podziału, precyzją rysunku, dokładnością w gładkiej wykończeniówce obrazu, czyli zasadami hołubionymi przez jury na Salonie. Odrzucał impresjonistyczne pomysły, które uważał raczej za wymysły, za policzek dla sztuki[46]. Co ciekawe, zanim je odrzucili (choć niecałkowicie), impresjoniści poznawali akademickie reguły.

Lautrec przyswajał te prawidła pokornie, ponieważ dążył do opanowania rzemiosła[47]. Przełknął gorzką pigułkę w postaci krytyki profesora, który ocenił, że jego sposób malowania nie jest zły, lecz rysowania – straszny. Opinia starszego akademika nie zniechęciła młodszego adepta sztuki do ciężkiej pracy. Kiedy Bonnat objął na akademii profesurę i zamknął pracownię, Lautrec, podobnie jak inni uczniowie, przeniósł się do Fernanda Cormona, także akademika i specjalisty od malowanego bajania historii[48]. Balansującego pomiędzy realizmem a sentymentalizmem, stylem uładzonym a paletą impresjonisty, czym wpisywał się w gusta ówczesnej masowej publiki[49].

Po latach edukacji Lautrec w małym palcu miał tradycyjne zasady operowania perspektywą i światłem, a także wiedzę techniczną. Zdawał sobie sprawę, że dzięki uzyskanej sprawności wyrazi wszystko, co tylko przyjdzie mu do głowy. Jednak nie zamierzał pacykować obrazów toczka w toczkę według reguł, które opanował. Przetworzył rysunek akademicki na własną modłę, w wyrazistą, drapieżną, dynamiczną kreskę[50].

Interesowały go nowinki artystyczne, których – znowu – nie kopiował, a dostosowywał do własnych potrzeb. Podczas gdy impresjoniści rozstawiali sztalugi w plenerze, żeby malować w naturalnym świetle dnia, głównym plenerem Lautreca stawał się, i pozostawał, Montmartre nocą. Zaś główny etap pracy nad dziełem odbywał się zwykle w pracowni[51].

Lautrec wymykał się zatem schematom i artystów akademików, i artystów nowoczesnych. Ku oryginalności popchnął go indywidualizm w połączeniu ze snobizmem arystokraty[52] przekonanego o własnej wyjątkowości i to przekonanie manifestującego.

Pragnął odróżnić się zarówno od ugrzecznionych twórców, jak i od ugrzecznionych obywateli[53], zwłaszcza od własnej rodziny. Nie był jednak wolny od obaw, kiedy dopiero co wypłynął na szerokie wody nowego środowiska[54]. Na szczęście Bruant, nawiasem mówiąc potomek majętnej familii, którego oczarował Montmartre[55], pomógł Henriemu w oswajaniu tamtejszej specyfiki[56].

Dwuznaczne motywy z dzielnicy czerwonych latarni najpierw znalazły miejsce w ilustracjach gazetowych, żeby klasa średnia mogła sobie powzdychać nad upadkiem moralności gminu. Lautrec tworzył na zamówienie prasy, więc zdawał sobie sprawę, czego łaknie publika. Postanowił jej tego dostarczyć, żeby zyskać

rozgłos[57]. Mimo kontaktów z Bruantem, z którym współpracował jako ilustrator i plakacista, nie zaliczał się do twórców politykujących czy bojowników o sprawiedliwość społeczną, pokrewnych realistom. Buntował się wyłącznie w wymiarze indywidualnym[58]. Należał do obserwatorów w stanie czystym, reportażystów o analitycznym, bezwzględnym, bezpruderyjnym spojrzeniu.

Zwłaszcza że jego plastyczne reportaże dotyczyły również prostytucji.

Nie bez kozery XIX stulecie nazywa się nie tylko wiekiem pary, postępu i burżuazji, ale także burdeli[59]. Domy publiczne zyskały na popularności, ponieważ kapłanki prywatnych domowych ognisk zbyt skore do łóżkowych wyczynów nie były. Wpłynęło na to między innymi wychowanie na kanwie wskazówek Kościoła katolickiego, który zalecał skromność i powściągliwość, a seksualność ujmował w kategoriach grzechu[60]. W nieświadomości własnej zmysłowości i potrzeb erotycznych wzrastały kolejne pokolenia kobiet. Zachowawcze żony szły do łóżka jedynie w celu odhaczenia małżeńskich obowiązków, a przerwy w tychże zdarzały się często. Seksu nie uprawiano podczas menstruacji, ciąży, karmienia piersią, menopauzy[61]. Na brak erotycznej więzi między małżonkami wpływała również postawa lekarzy, twierdzących, że seks jest w nadmiarze szkodliwy, natomiast zagrożenie dla zdrowia zmniejsza się, jeżeli stosunkowi nie towarzyszą emocje. W myśl tejże teorii obcowanie na zimno z prostytutką miało korzystnie wpływać na organizm[62]. Odbywało się w wiadomych miejscach i rzecz jasna było dostępne wyłącznie mężczyznom.

Nic dziwnego, że Montmartre stał się oazą „naiwnego hedonizmu, gdzie uprawiano kult uciech cielesnych na marginesie

świata hołdującego wiktoriańskiej pruderii”[63], jak zapisał w powieści poświęconej Lautrecowi Pierre La Mure.

Niniejszy kult miał swoje kapłanki, które wbrew pozorom nie odczuwały powołania do pełnienia tej roli. Kobiety parające się prostytucją kierowały się przede wszystkim pragnieniem zaspokojenia swoich potrzeb finansowych. Były wśród nich i takie, które dążyły do niezależności ekonomicznej, i samotne matki czy młode wdowy, które nie miały innego wyjścia. Typowe kokoty i równie typowe nędzarki stanowiły mniejszość[64].

Większość rówieśników Lautreca pierwszy raz przeżyła w ramionach prostytutki, gdyż chadzanie po lekcjach do domów publicznych było dla nastolatków normą[65]. Bardziej dojrzali panowie, różnego stanu cywilnego, traktowali wizytę w burdelu również jako pretekst do męskich spotkań i dyskretnego załatwiania interesów[66].

Henriego edukował prywatny nauczyciel, więc inicjację seksualną artysta przeżył dopiero za czasów uczęszczania do paryskiej pracowni Cormona. Przynajmniej tak utrzymywał jego kolega stamtąd Charles Edouard Lucas. Przypisał sobie zasługę wprowadzenia Lautreca w świat seksu, bo ponoć namówił Marie Charlet, modelkę i prostytutkę, uchodzącą za gotową na wszystko nimfomankę, żeby przespała się z prawiczkiem[67].

Malarz znalazł upodobanie w kontaktach z niemoralnymi damami. Regularnie odwiedzał przybytki, w których ich nie brakowało, na co wskazują liczne dzieła prezentujące charakterystyczną scenerię[68].

Ponadto wynajmował prostytutki do pozowania[69]. Twierdził, że podczas gdy „zawodowa modelka wygląda zawsze jak wbita na pal”[70], one nie są sztywniarami. Mniej zwracają uwagę

na wygląd[71], obca jest im skromność[72], a nieobca swoboda, rzecz jakże przydatna w wyginaniu się przed malarzem[73].

Zdaniem Julii Frey, biografki Lautreca, wizerunki prostytutek były sprzeciwem syna wobec purytanizmu matki.

Motyw płatnej miłości podejmowali i inni dziewiętnastowieczni twórcy u schyłku milenium, tak w plastyce, jak w literaturze. *Nana* Emila Zoli, *Panna Eliza* Edmonda de Goncourta, *Marta, historia prostytutki* Jorisa-Karla Huysmansa, *Dom pani Tellier* Guy de Maupassanta – oto wybór prozy poświęconej prostytutkom[74]. Realia, w których funkcjonowały, przedstawiali w swoich obrazach na przykład Jean-Louis Forain i Edgar Degas[75].

Lautrec poszedł ich śladem. Miał świadomość, że jako osobie z zewnątrz nigdy nie będzie mu dane poznanie prawdziwej intymności tych kobiet. Nie dowie się, jak zachowują się bez otoczki klientów. Tymczasem interesowały go obszary sekretne. Tak jak lubił zaglądać do garderób pieśniarek i tancerek, tak zapragnął zajrzeć do prywatnych pokojów królowych nocy[76].

Mając w pamięci zachowanie ojca, któremu zdarzało się pomieszkiwać w namiocie rozbitym pod gołym niebem, miał ponoć powiedzieć, że rozbije namiot w burdelu[77]. Jeżeli rzeczywiście tak stwierdził, nie rzucił słów na wiatr. Od czasu do czasu wprowadzał się bowiem do luksusowych przybytków płatnej miłości, na przykład przy rue d'Amboise w 1893 roku i rue des Moulins w roku 1894[78]. Położonych na Montmartrze, rzecz jasna.

Mieszkanie tam oznaczało nie tylko realizację twórczego celu, ale i kolejną prowokację. Zaznaczenie grubą krechą, że Lautreca mieszczańskie normy i mieszczańska hipokryzja nie obowiązują. Niniejszym przebywania w burdelu ukrywać nie zamierza, a jeszcze przedłuży pobyt. Jako dandys i dekadent uwielbiał penetrować terytoria dostępne wyłącznie wyjątkowo odważnym.

„Czy obserwowałeś kiedy brzuch śmiejącej się kobiety?”[79] – zwraca się w *Moulin Rouge. Powieści o życiu Henryka de Toulouse-Lautreca* tytułowy bohater do swojego marszanda i przyjaciela Maurycego[80], który opowiada mu, że pewien krytyk nazwał Lautreca „Velazquezem kurw”. – „Bo ja obserwowałem. Pewnego razu Rolanda opowiadała mi o nocy spędzonej z jakimś klientem, który uparł się, by ją ubrać w habit zakonnicy. Doskonale opowiadała tę historię, z odpowiednimi gestami i mimiką. Nie było w tym ani cienia świętokradztwa, było po prostu bardzo komicznie i dziewczyny pokładały się ze śmiechu. Leżały wyciągnięte na moim łóżku, jedne na plecach, inne na brzuchu. Obserwowałem, jak na to reagują, jak podskakuje im pępek, jak trzęsą się pośladki. Śmiały się całym ciałem. Nawet palce ich nóg kurczyły się i prostowały, kiedy indziej znów pamiętam, jak skamieniała twarz, jak ściągnęły się mięśnie na udach kobiety, której doktor Bouchon powiedział, że ma syfilis. Nigdy nie widziałem nic równie wstrząsającego”[81].

Oto żywioł pasji obserwatorskiej artysty, objawiającej się w każdej sytuacji.

Chłonął, chłonął, chłonął – zachowania prostytutek od wewnątrz: i od strony sypialni, i salonu, i jadalni. Z jakimi wynikami? Na jego obrazach prostytutki po prostu uprawiają swój zawód. Żadne z nich zmysłowe uwodzicielki, pasjonatki, które pragną pobudzić erotycznie publikę, a znudzone, często zniszczone kobiety w niedbałych pozach i o pustych spojrzeniach[82]. Oczekują klientów z identycznym wyrazem twarzy, w identycznym letargu jak badania ginekologicznego. Po wszystkim padają ze zmęczenia na posłanie niczym własny cień. Lautrec oddał to między innymi w *Sofie*, *W salonie przy rue des Moulins*, *Badaniu lekarskim*,

Prostytutkach przy stole, w *Leżącej kobiecie/Odpoczynku* czy *Studium do „Elles”*.

O ile Degas, jego idol, sceny z burdeli malował raczej na konkretne zamówienia i w niewielkich formatach, Lautrec poszedł dalej i tworzył je w pokaźnych rozmiarach[83]. Rzucił tym samym wyzwanie obowiązującym kanonom, zupełnie jak ongiś Courbet, który przedstawiał prowincjuszy w formatach przynależnych dotąd arystokratom. Wielkość płótna wciąż dowodziła, że obraz, a zatem także jego temat i bohaterowie, należą do wielkiej sztuki. W przypadku dzieł z prostytutkami zadziałało to na widzów jak płachta na byka.

Lautrec odmitologizował prostytucję, co nie spodobało się jego współczesnym, w znacznej mierze przecież klientom burdeli. Naocznie przekonali się, do jakiego poczucia beznadziei prowadzi proceder, z którego tak skwapliwie korzystają.

Octave Mirbeau, pisarz, dziennikarz i krytyk sztuki, nazwał tego typu obrazy przejmującymi, z tego względu, że jaskrawo oświetlają „jedno z piekieł nudy i występku, jakie istnieją pod osłoną naszej cywilizacji”. Jego zdaniem Lautrec ukazał „żałosną przebiegłość, głupią bierność, zwierzęcą nieświadomość i coś jeszcze posępniejszego – zdolność tych kobiet o naiwnych twarzach do prowadzenia szczęśliwej egzystencji i regularnego trybu życia”[84].

Prostytutki potrafiły bowiem odnaleźć w swoim życiu i szczęście, czego nie omieszkał zaobserwować ich nadworny malarz. Zdawał sobie sprawę z prywatnych związków miłosnych pomiędzy nimi. Jego niektóre prace dotyczące miłości lesbijskiej, w tym *W łóżku – pocałunek*, są osadzone w takim właśnie kontekście.

Owe relacje nie należały do rzadkości. W odizolowanym od zewnętrznego świata światku domu publicznego, umieszczone

po dwie w jednym pokoju[85] kobiety nierzadko zaprzyjaźniały się i zakochiwały[86]. Wolały zawiązywać więzi z towarzyszkami niedoli, będącymi w identycznej sytuacji, niż z klientami, którzy górowali nad nimi ekonomicznie i społecznie, i z tego czerpali[87].

Kochanki zabierały się wzajemnie z piekła, którego specyfikę ujął Mirbeau, do wspólnego nieba, co w przypadku *W łóżku – pocałunek* podkreśla nawet kolorystyka. Obraz należy do cyklu ukazującego lesbijki w sypialni, datowanego na lata 1892–1893[88]. Jedna z wersji zdarzeń głosi, że Lautrec pracował nad nim przy okazji dekorowania ścian salonu w przybytku przy rue d'Amboise. Podobno utrzymujące lesbijskie relacje prostytutki pozwalały mu podglądać się w pieleszach za odpowiednią opłatą[89].

Gotowy cykl, składający się z wymienionego i dzieł zatytułowanych *Pocałunek* (ʁ1) i *W łóżku* (ʁ2), zawisł na stałej wystawie impresjonistów i symbolistów w Galerii Le Barc. Jeden z obrazów z lesbijskimi czułościami znalazł się nawet w witrynie, więc wybuchł skandal. Na wniosek sąsiadów, podparty autorytetem policji, właściciele galerii musieli go stamtąd usunąć.

Lesbianizm uważano za obszar tajemny, zakazany, występny. Nic dziwnego, że wywoływał szczególny dreszczyk. Kompozycje z lesbijkami artyści często obliczali na wywołanie wrażenia i pobudzenie męskiego widza, który zamawiał płótno do prywatnego oglądu[90]. Poprzez nie stawał się domyślnym wspólnikiem kochanek. W XIX wieku motywy damsko-damskie ujmowali na przykład Achille Devéria, Gustave Courbet, Octave Tassaert, Edgar Degas, Félicien Rops, Aubrey Beardsley[91] – żaden jednak w aurze takiej czułości, jak Lautrec. On nie był w lesbijskiej sypialni podglądaczem czyhającym wyłącznie na pikantne kąski. Relacje homoseksualnych kobiet pozbawił nuty niezdrowej ekscytacji, o czym błękitny pocałunek świadczy doskonale.

Nie postawił na widowiskowość równą *Śpiącym* Courbeta, obliczoną na zadowolenie klienta. Nie skorzystał z jakiegokolwiek innego pretekstu scenograficznego niż posłanie. Absolutnie podporządkował je postaciom, czyniąc z pościeli zaledwie rodzaj obramowania. Kobiety z obrazu wyglądają zwyczajnie, żeby nie powiedzieć: pospolicie. Typów ich urody Lautrec nie skontrastował efekciarsko, na podobieństwo Courbeta.

Nie zgodził się również, aby widz nasycił oczy nagością. Kochanki osłaniają się wzajemnie uściskiem, poza tym – pozostają przykryte.

Mimo tej oszczędności kompozycja Lautreca jest spektakularna. Podobnie jak inne jego dzieła jest wyrafinowaną, dekoracyjną strukturą[92]. A wszystko to dzięki zabiegom artystycznym dotyczącym kadrowania i kolorystyki.

Pierwszoplanowość obrazu *W łóżku – pocałunek* stawia widza na równi z podglądanymi, podobnie jak zrównywała go z tancerzami na plakacie Moulin Rouge. Wciąga podglądacza w przestrzeń głównych bohaterek sceny tak blisko, że bliżej się nie da. Dzięki temu między postaciami a obserwatorem tworzy się więź[93].

Ułożenie ciał po przekątnej planu tradycyjnie czyni kompozycję dynamiczną. Lautrec, z wiernością impresjonistycznej wierze w piękno tego, co ulotne, ujął moment złączenia ramion z ramionami i zbliżenia warg z wargami. Tym samym wzmocnił wrażenie ruchu i efekt podglądania znienacka. Po raz kolejny udowodnił wprawę w chwytaniu upatrzonego gestu, a także energii chwili, która przez niego przepływa. Podkręcił spontaniczność ekspresyjnymi zagnieceniami pościeli. Jej powierzchnia wibruje podobnie jak powierzchnie ciał, które się z niej wynurzają.

Struktura obrazu przypomina graficzną siatkę[94]. Tworzą ją nachodzące na siebie, rwane smugi. Na włosach, twarzach,

ramionach pozostają krótsze i cieńsze, na pościeli dłuższe i szersze, bardziej zamaszyste. Zaakcentowanie tego kontrastu daje również pojęcie o proporcji sylwetek wobec obszerności posłania.

Smugi mącą powierzchnię kompozycji[95] także barwami. Oczy mogą nacieszyć się grą ciepłych brązów, czerwieni, żółci – tworzących postaci, i chłodniejszych zieleni, błękitów, szarości – składających się na pościel. A poza tym zachłysnąć się budowaniem barwy na barwie i prześwitami pomiędzy nimi. Zastosowane pociągnięcia pędzla stanowią pogłos impresjonizmu i dywizjonizmu[96], wedle którego należało nakładać plamki koloru obok siebie, żeby połączyły się dopiero w oku widza i złożyły na migotliwy efekt. Lautrec postąpił analogicznie, z tym że w miejsce plamek posłużył się smugami. Jednocześnie dzięki ciemniejszym, grubszym konturom, budującym figury i pościelowe fale, uniknął wrażenia chaosu.

W łóżku – pocałunek wygląda na pracę pastelami. Tymczasem został wykonany farbami olejnymi na tekturze[97]. Skąd zatem jego matowość, skoro farby olejne dają połysk? Lautrec, śladem Jeana-François Raffaëllego[98] i Degasa, rozrzedził farby terpentyną[99].

Degas opracował następującą metodę: kładł farby na bibule, żeby odsączyć z nich olej, a następnie rozcieńczał je terpentyną. Tak przygotowane nakładał cienkimi, przejrzystymi warstwami. Dzięki parowaniu zawartego w terpentynie rozpuszczalnika, schnięcie szło szybko, co sprawiało, że nie trzeba było zbyt długo czekać z nakładaniem kolejnych warstw. Wykonane w tej technice dzieło zyskiwało kredopodobną matową powierzchnię[100]. Lautrec nigdy nie ukrywał inspiracji Degasem, więc zapewne poczynał sobie podobnie.

Przez pewien czas ich pracownie na Montmartrze sąsiadowały ze sobą[101]. Nie licząc eksperymentowania ze środkami malarskimi,

obu łączyło eksperymentowanie z kompozycją. Ich zainteresowanie drzeworytami japońskimi i fotografią przełożyło się na wykorzystywanie efektów rodem z nich we własnych dziełach. W obrazie *W łóżku – pocałunek* pogłosem tych doświadczeń jest ujęcie postaci z góry, brak drugiego planu czy sposób kadrowania.

Ciekawą analogię między Degasem i Lautrekiem zauważył Zdzisław Kępiński, historyk sztuki. Według niego w pracach obu prawda ujęcia nie wyklucza jego dekoracyjności[102]. Wartości te integrują się do tego stopnia, że „Dekoratywność staje się formą widzenia i ukazywania autentyzmu”[103]. Swoje stwierdzenie Kępiński tłumaczy tym, że Lautrec wyodrębniał psychologię postaci, którą zaobserwował w ich twarzach i ruchach, dzięki akcentowaniu dekoratywnych kontrastów[104]. Ozdobność przedstawienia *W łóżku – pocałunek* sprawia, że zwyczajność modelek nabiera poloru i polotu. A ich wspólna chwila rzuca czar tak na nie, jak na podglądacza.

Obraz ten Lautrec stworzył zapewne w pracowni ulokowanej na rogu rue Caulaincourt 27 i rue Tourlaque, którą zajmował od 1886 do 1897 roku[105].

W jaki sposób działał? Kiedy sprawę przemyślał i wiedział, jak rozwinie temat, który przyszedł mu do głowy, rozpoczynał nieustanne oględziny modela. Żeby odnaleźć, naszkicować, sfotografować wyróżniające go cechy[106]. Frey uznaje, że kontakty z matką, która do nadmiernie ekspresyjnych nie należała, i ojcem, którego widywał rzadko, sprawiły, że malarz od dzieciństwa zdobywał wprawę w odczytywaniu emocji. Zwłaszcza tych wyrażanych ledwo, ledwo[107]. Ta wprawa pozwoliła mu tworzyć portrety, w których kilkoma celnymi kreskami, oddającymi równie celne obserwacje, charakteryzował modelkę czy modela.

Pozującym służył specjalny podest[108]. Lautrecowi zdarzało się aranżować w pracowni nawet całe sceny, które malował od razu albo fotografował i dopiero później przenosił na płótno[109].

Zasiadał przed sztalugami na taborecie. Opuszczał na oczy rondo filcowego kapelusza, żeby lepiej skupiało się światło, czyli działał w impresjonistycznym duchu. Jeżeli pracował nad płótnem o pokaźnych rozmiarach, przy malowaniu jego górnych partii posiłkował się drabiną.

W pracowni, na ogromnym stole leżały także narzędzia do pracy nad grafikami, mianowicie kamienie litograficzne. Ponadto przestrzeń zajmowały surowe meble o londyńskim pochodzeniu, drewniana skrzynia z XV wieku, materac zaścielony niedźwiedzią skórą, niczym legowisko w jaskini. Goście Lautreca mogli spocząć na sofie albo w wiklinowych fotelach; wśród nich przewijali się zaprzyjaźnieni malarze i pisarze, prostytutki, sąsiedzi, a zatem mieszczuchy. Towarzyszyli malarzowi podczas przerw w pracy. Częstował ich własnoręcznie przyrządzanymi koktajlami. Składniki do nich rozlokował na jednym z marmurowych stolików do kawy. Drugi zajmowały piętrowe konstrukcje z opróżnionych filiżanek i kieliszków.

Identycznie jak Rembrandt, Lautrec należał do grona zaprzysięgłych kolekcjonerów osobliwości. W jego pracowni można było natknąć się na reprodukcje, zdjęcia, nuty, kostiumy czy wszelkiego rodzaju japońszczyznę: ryciny, kobierce, tace, rękodzieło. Pośród nich miejsca honorowe zajmowały damski pantofelek wieczorowy i półbucik[110] (czemu przyklasnąłby zapewne Bruno Schulz).

Lautrec miał zwyczaj wpadania jak śliwka w kompot w obsesję, na której się skupiał. W tym w dziełach, przetwarzając daną osobę czy dany motyw raz po raz.

Powiedzieć, że lesbijki go fascynowały, to nic nie powiedzieć[111]. Ta fascynacja była także wynikiem ciekawości różnych wcieleń seksualności, która prowadziła go do – a jakże – namiętnych obserwacji.

W łóżku – pocałunek, ukazujący prostotę gestu obejmujących się kochanek, mógłby uświadamiać, że każda miłość, czy to homoseksualna, czy hetero, jest do siebie nader podobna, wręcz powtarzalna. Czym różni się miłosny uścisk damsko-damski od damsko-męskiego albo męsko-męskiego? O czym innym mógłby świadczyć, jeśli nie o bliskości między dwiema osobami, które wybrały właśnie siebie, żeby jej doświadczyć? Jednak Lautrec różnicował miłość podług orientacji seksualnej. Właśnie w obrazach z lesbijkami ujął szczerą czułość, tak rzadko spotykaną w jego twórczości. Stosunki damsko-męskie ukazywał bowiem ironicznie[112], w kontekście transakcji, którą demaskował.

Miał stałe kółko „swoich" lesbijek, z którymi spędzał sporo czasu[113]. Chadzał do lokali, w których czuły się najlepiej. Najczęściej odwiedzał montmartrowskiego Le Rat Mort (Martwego Szczura; jadał tu obiady z kolegami jeszcze za czasów edukacji u Cormona) i La Souris (Mysz), do których miał z pracowni całkiem niedaleko. Bywała w nich klientela zarówno homo-, jak i heteroseksualna.

Skąd w nazwie lokalu wziął się szczur? Otóż w dniu otwarcia pracownicy odkryli w pompie do piwa zdechłego gryzonia... Na ścianach widniały sceny z udziałem jego współbraci, a wizerunek ogoniastego stworzenia przewijał się nawet przez kartę dań. Oryginalny sposób znalezienia motywu przewodniego dla gastronomii, nie ma co.

Le Rat Mort cieszył się niemałym powodzeniem wśród artystów, ze względu na mnóstwo zwierciadeł, w których odbijała się

klientela i światła lamp, co dawało interesujący efekt. Nie licząc Lautreca, w obrazach odtwarzali je Manet, Degas, Forain[114].

Ciekawe, czy on zdawał sobie sprawę, że do kultury lesbijskiej na stałe wejdzie motyw lustrzanego odbicia, mianowicie przeglądania się kobiety w kobiecie? Temu motywowi odpowiada W *łóżku – pocałunek*. Kochanki nie są sobowtórkami, choć ułożenie ich sylwetek jest bardzo podobne: ciało odwrócone bokiem, zwrócenie twarzy profilem, wyciągnięcie ręki, żeby opleść partnerkę, żeby złożyć dłoń na jej łopatce, wziąć ją w ramiona, w to „niekruszące się ciasto”[115]. Wydaje się, że kobiety powtarzały swoje pozy i swoje ruchy, zamieniając się jedna w drugą. Tylko ich usta musiały wyjść sobie na spotkanie równocześnie.

Ja prodołżaju prostyje dwiżenija,
Wciąż kontynuuję proste ruchy,

Ty prodołżajesz moi prodołżenija.
ty kontynuujesz moje kontynuacje

Ja – eto ty, ty – eto ja.
Ja jestem tobą, a ty jesteś mną.

I ja powtariaju...
I wciąż powtarzam...

Ja powtariaju...[116].
Znów powtarzam...

We fragmencie piosenki damsko-damskiego duetu Tatu, w którym wokalistki wcielały się w parę lesbijek, wers, który wyśpiewywała jedna, druga powtarzała niczym echo. Głos

wybrzmiewał za głosem, dodatkowo okraszony miłosnymi westchnieniami.

Ta rytmiczność odpowiada rytmiczności powtórzeń gestów na obrazie Lautreca. Malarz osiągnął dźwięczność kompozycji powielaniem podobnych do siebie pociągnięć pędzla, które uwidocznił celowo; nie należał do grona wylizywaczy dzieł. W tych pociągnięciach przewijają się również podobne do siebie odcienie, mogące stanowić innego rodzaju odpowiednik ciągle przywoływanych i odmienianych sformułowań. Działanie Lautreca pobrzmiewa rozmaitymi powtórzeniami. W jego kompozycji środki malarskie liczą się zarówno w sensie przedstawiającym, jak i w abstrakcyjnym, same w sobie.

Może kobiety z obrazu *W łóżku – pocałunek* spotkały się wcześniej na Montmartrze i dały się porwać muzyce? Wirowały w swoich objęciach na parkiecie, tak jak te z *W Moulin Rouge: dwie kobiety tańczące walca*? Rozkloszowane suknie, poruszając się wraz z nimi, stapiają się w jedną, niczym u sióstr syjamskich.

Według biografki Lautrec odbierał relacje lesbijskie nie jako odrzucenie jego samego, lecz także wszystkich przedstawicieli jego płci. Stąd nie było mu przykro, że akurat on nie doświadcza od kobiet czułości[117]. Potrafił zatem przedstawić damsko-damską jedność bez obciążeń, z pełną życzliwością. Z drugiej strony Frey prezentuje kontrtezę, że i miłość lesbijska bywała dla malarza dowodem na bycie pominiętym. Stąd na litografii z okładki do nut piosenki *Eros wyczerpany* Yvette Guilbert widnieją kobiecy duet przy barze i nagi chłopiec, wsparty na kulach, z głową osnutą bandażami[118]. Lautrec odniósł go do Erosa i siebie samego.

Wielu badaczy wskazuje na przeczulenie artysty na tle odrzucenia go przez kobietę ze względu na niepełnosprawność. Wydaje się, że jego upodobanie do prostytutek wzięło się z przekonania,

że poważny związek nie jest dla niego, dotkniętego wszak dziedziczną chorobą, którą mógłby przekazać swoim dzieciom[119]. W rozmowach z paniami, które mu się podobały, o miłości wyrażał się z cynizmem, jako o zjawisku nieistniejącym. Jego zdaniem kobieta powinna posiąść o kochanym przez siebie mężczyźnie następującą wiedzę: jego myśli zajmuje tylko i wyłącznie rozpusta. Dokładał cegiełki do swojego muru obronnego, pomniejszając własną wartość służalczym zachowaniem wobec kobiet, z wykluczeniem partnerstwa.

Thadée Natanson, zajmujący się działalnością wydawniczą przyjaciel malarza, utrzymywał, że Lautrec robił, co mógł, żeby panie nie traktowały jego uwodzenia poważnie i nie dostrzegały bogactwa jego charakteru[120]. Przecież przyjaciele doceniali bystrość jego spojrzenia i umysłu, brawurę wyobraźni, miękkość wrażliwości, wytworność manier. Zapewne niejedna kobieta połasiłaby się także na arystokratyczny tytuł i majątek. Artysta nie znajdował się zatem na straconej pozycji.

Co z tego, jeśli w głębi ducha uważał, że żadna dama, może poza matką, nie zdoła porachować, ile on sobą reprezentuje. Dlatego, że jego wygląd fizyczny jest nie do pogodzenia z osobowością. Symbolicznie wyrażał to przekonanie, mówiąc, że zawsze będzie tylko koniem czystej krwi zaprzęgniętym do wózka śmieciarza[121].

Chętnie chadzał do burdeli również z tego względu, że tam był klientem jak każdy inny. Nie ryzykował bycia ani obiektem wykluczenia, ani współczucia[122]. Jednak kiedy w nich pomieszkiwał, okazywało się, że i prostytutki zastawiają na niego pułapki. Lautrec zapewne przejrzał ich sztuczki w celu wyciągnięcia od niego jak największych profitów w gotówce i w prezentach. Równie dobrze i on mógł odstawiać przed nimi przyjaciela, żeby dotrzeć pod maski, które zakładały przed klientami, do ich

prawdziwych uczuć. I ujawnić je na obrazach. Czy inaczej stworzyłby dzieła o tak silnym ładunku psychologicznym? Wykorzystywali więc siebie nawzajem, na własne sposoby i potrzeby[123]. Wynik 1:1. Mimo to Lautrec i prostytutki wciąż nie byli równi sobie. Podstawowa różnica polegała na tym, że jemu znacznie łatwiej było wyjść z życia w burdelu niż im. On wybrał je, ponieważ tego zapragnął. One dlatego, że nie widziały innego wyjścia (najczęściej).

Dwie strony transakcji.

Ogólnie rzecz biorąc, nad towarzystwo kobiet z własnej sfery artysta przekładał towarzystwo kobiet z Montmartre'u. Ćwierkają wróbelki, że zawiązał bliższą i wybuchową relację z Suzanne Valadon, praczką, akrobatką, później malarką i matką malarza Maurice'a Utrilla[124]. Valadon obstawała przy wersji, że z Lautrekiem łączyła ją wyłącznie przyjaźń od serca, jednak kłamstwa i kłamstewka nie były jej obce. A malarz, chociaż o seksie pogawędzić lubił, wolał nie wtajemniczać zbyt mocno w swoją prywatę osób postronnych. Dowodów na kontakty erotyczne z konkretnymi jednostkami nie pozostawił[125].

Wiązał się – słabiej lub mocniej, mniej lub bardziej miłośnie – z artystkami kabaretowymi, między innymi La Goulue, Jane Avril, Yvette Guilbert, May Belfort, May Milton czy Marcelle Lender, bohaterkami swoich dzieł[126]. Wielokrotne rysowanie i malowanie stanowiło dla niego sposób poznania[127], a nawet zdobycia kobiety. Jeżeli dana dama wpadała mu w oko, prosił ją o pozowanie[128]. Stary malarski numer. Lautrec portretował i mężczyzn, swoich przyjaciół. Zawiązywał z nimi zwykle głębsze i trwalsze kontakty niż z paniami[129].

Niekiedy tworzył obsceniczne szkice z przyjaciółmi w rolach głównych. Zdarzało się, że włączał w sceny śmiałe samego siebie,

choć raczej w roli obserwatora. Swoją postać wstawiał w lewy dolny róg pracy, jakby stanowiła rodzaj podpisu[130].

Umieszczanie malutkiego podglądacza przypomina zabieg z drzeworytów z Maneemonem. Czasami Lautrec dołączał do sceny zamiast siebie psa, który stanowił jego ekwiwalent, bowiem za tymi zwierzętami przepadał[131].

Natomiast w życiu artysta uwielbiał ustawiać się w centrum. Często przewodził grupie znajomych. Z uciechą, i budząc uciechę, popisywał się w miejscach publicznych[132]. Jego uwagi objawiały taką brawurę, ciętość i dowcip, że mniej doświadczony w kontaktach z nim rozmówca zapominał języka w gębie. Lautrec uwielbiał wygłaszać stwierdzenia typu: „Malarstwo jest jak gówno, można je poczuć, ale nie wytłumaczyć". Takie upodobanie do skandalu w sztuce i w życiu, skandalu burzącego zastane konwencje, wykazywali później dadaiści i surrealiści[133].

Lautrec prowadzał po ulicach tresowanego kormorana i częstował go absyntem, który sam popijał[134]. Uwielbiał malownicze przebieranki. Występował na przykład w kostiumach muezina, samuraja, klauna, gejszy, tancerki. Swoją drogą miał bzika na punkcie kobiecych fatałaszków. Natanson podpatrzył go, kiedy w pracowni z zachwytem wąchał pończochy modelki, które ta dopiero co zdjęła. Zainteresowanie modą wyniósł z kobiecego domu. Już jako chłopiec lubił wskakiwać w damskie wdzianka[135]. Crossdresser? Fetyszysta? Czy po prostu wielbiciel zamiany życia w sztukę?

Nieobca mu była teatralna przesada, w różnych wymiarach. Odwiedzał Operę Paryską, Comédie-Française, teatry eksperymentalne[136]. Co ciekawe, pasjonował go nie tyle przebieg dramatu, ile wszystko, co działo się wokół niego. Wygląd budynku na zewnątrz i wewnątrz, dekoracje i oświetlenie sceniczne,

kostiumy. Uwielbiał podpatrywać aktorów, kiedy przybierali kolejne pozy i miny, czyli obserwować ich zgrywanie się. Z równą uwagą spoglądał na publikę[137]. Szczególnie ciekawe są jego dzieła z widzami, którzy przytykają do oczu lornetki. Przedstawiają podglądanie podglądających...

W jednej ze sztuk, które oglądał i na podstawie której wykonał litografie, mianowicie *Cyrano de Bergerac* Edmonda Rostanda, mógł dostrzec swojego sobowtóra. Autor poświęcił fabułę siedemnastowiecznemu poecie, który urodą nie grzeszył. Miał w sobie jednak wiele piękna wewnętrznego i wyrażał je w sztuce. Zdejmował otoczeniu maskę hipokryzji, jednocześnie kryjąc się przed drwiną, kształtując życie na wzór dzieła właśnie[138].

Lautrec natomiast wykreował autopostać, którą wcielił w rzeczywistość. Z jednej strony był zdolnym artystą, z drugiej ćmą barową. Z jednej snobem o arystokratycznym rodowodzie, z drugiej zdeklasował się własnymi rękami[139]. Z jednej zdobywał sławę, z drugiej jak najgorszą opinię[140]. Podobnie jak Paul Gauguin wiedział, że kontrast zawsze i wszędzie intryguje, a kontrowersje dobrze sprzedają sztukę.

Brał się także za bary z twórczością komercyjną. Dzięki temu jego działalność wyszła poza elitarne grono znawców. Stała się rozpoznawalna dla przedstawicieli różnych środowisk. Wszak plakaty na ulicach mijało tylu różnych paryżan. Wszak Lautrec ilustrował gazety, czasopisma, książki. Mało to, jego prace zdobiły wachlarze, programy teatralne[141], przewodnik po najlepszych restauracjach i *cafeé-concerts* na Polach Elizejskich[142], a nawet karty dań. Odkąd popularność zdobyły japońskie drzeworyty, reprodukcjom przestano odmawiać statusu dzieł sztuki[143]. A secesja zrównywała status sztuki wysokiej i użytkowej. Lautrecowi zdarzyło się nawet zaprojektować witraż dla Tiffany'ego[144].

Postępki twórcze i życiowe przyczyniały się do ciągłego wzrostu jego sławy. A sława miała być dowodem dla rodziny, że Henri jest godny nazwiska Toulouse-Lautrec[145]. Dowodem rzuconym pod same wysublimowane nosy, bowiem z bliskimi utrzymywał nieustanny kontakt.

Tylko pozornie pragnął zostać jednym z ludzi z półświatka. Jego upodobanie do obszarów występku było upodobaniem dandysa, dekadenta. Tego typu indywidualista musiał mieć warunki, żeby obnosić się ze swoim wyrafinowanym zepsuciem. Do urządzenia stylowego widowiska potrzebne mu było zaplecze, chociażby wykształcenie i majątek, które posiadał. Dandysowanie wpasowywało go w wysoko postawione środowisko, od którego przecież pragnął się odciąć[146].

Z kolei dekadencję, rozumianą jako stanie nad krawędzią upadku, pokazywał w portretach podstarzałych prostytutek i tancerek, sutenerów czy alkoholików[147]. Zaliczał się do tych ostatnich. Za patrona obrał sobie Baudelaire'a, z jego hasłem: „Trzeba się upijać". Bliskiego sobie arystokratę, który lubował się w kontaktach z półświatkiem, swoją drogą okazując w nich własną wyższość[148].

Dekadencja Lautreca miała także inne podłoże. Frey przypuszcza, że uznał on, iż skoro nie osiągnie stereotypowego szczęścia, nie będzie o siebie dbać[149]. Równie dobrze może balansować na krawędzi i pozwolić sobie na to, na co nie pozwalają sobie inni.

Arthur Huc, polityk, dziennikarz i krytyk sztuki, który doceniał sztukę, inteligencję i charakter współczesnego mu twórcy, zastanawiał się, czy ta autodestrukcja nie była rodzajem przyjemnego samobójstwa. Pomysłem, żeby szybciej pozbyć się swojego ciała[150]. „Ale jego nieumiarkowanie było nierozerwalnie powiązane z jego talentem. Oba zrodziły się z tego samego źródła: były reakcją na dziwaczny kaprys Natury, która niekiedy umieszcza

mózg imbecyla w ciele greckiego boga, a subtelną duszę w zdeformowanej skorupie”[151], komentował, zwracając uwagę na główne zmartwienie malarza, który jednak daleki był od samoużalania i wolał autodrwinę[152].

Poza postępującym alkoholizmem dotknął go postępujący syfilis[153]. Lautrec cierpiał na *delirium tremens*. Dokuczały mu obsesje i omamy. Już nie gromadził wybranych przedmiotów, a kupował do kolekcji co popadło. W jego kolejnej pracowni, położonej przy avenue Frochot, zamiast artystycznego nieładu panoszył się nadporządek. Według artysty tamtejszy parkiet wymagał bezustannej dezynfekcji benzyną.

Nastroje Lautreca zmieniały się jak w kalejdoskopie. Miewał halucynacje. Obok siebie, na posłaniu kładł laskę, żeby w każdej chwili odeprzeć atak potencjalnego napastnika. Nie odstawił alkoholu, a zwiększał jego dawki, do których dołączył opium[154]. Nie miał siły ani na przebieranki, ani na krążenie po Montmartrze[155]. Sytuacja pogorszyła się, kiedy jego stała podpora – matka – wyjechała z Paryża. Lautrec doświadczył wówczas silnego załamania nerwowego i rodzina zdecydowała się umieścić go w zamkniętej klinice w Neuilly[156].

Sprawa trafiła na łamy prasy. Obrzucanie błotem artysty, który tylu obywatelom swoją twórczością nadepnął na odcisk[157], przeplatało się z głosami obrony przed oszczerstwami[158].

W listach Lautrec prosił przyjaciół o wizyty i o przyrządy niezbędne do tworzenia. Zamknięcie bardzo mu doskwierało i uważał je za niesłuszne. O pomoc zabiegał nawet u ojca, jednak bez odzewu. Uznał zatem, że wybroni się dzięki sztuce[159]. Jego nowe prace miały przekonać szpitalny personel, że nie jest chory umysłowo. Wykonał cykl pasteli z motywami cyrkowymi

na dowód, że pamięć mu nie szwankuje, a jego psyche ma się doskonale[160].

Wreszcie doczekał upragnionej wolności. Rodzina jednak wyposażyła go w nadzorcę, admirała Paula Viauda, którego z czasem wciągnęło życie Montmartre'u...

Kiedy Lautrec przebywał w nadmorskiej miejscowości Taussat, dotknął go atak apopleksji, wywołując częściowy paraliż. Malarza przewieziono do rezydencji w Malromé, gdzie przebywała Adèle. Tam zmarł. Był wrzesień 1901 roku[161].

Z ostatnim z rodu Toulouse-Lautreców odeszła pewna epoka[162]. Na szczęście Henri zdołał utrwalić ją w niezliczonej ilości przedstawień, które podejrzał.

Dogłębnie.

Rozdział X

Tamara Łempicka, *Dwie przyjaciółki* (*Perspektywa*), 1923 r.

RYTM POŻĄDANIA. *Dwie przyjaciółki* Tamary Łempickiej

Czy można rozerotyzować geometrię? Czy można zgeometryzować erotykę? *Dwie przyjaciółki* oświadczają podwójnie: „Tak!".

Przybyły wprost z szalonych lat dwudziestych, a dokładniej z 1923 roku. Nie dość, że bezwstydnie wypełniają pierwszy plan, to jeszcze na nim błyszczą. Ich dwa akty tworzą jedną figurę. Stosunek ciała do ciała wskazuje, że to nie jest przyjaźń, że to jest kochanie. Siedząca kobieta o skupionym spojrzeniu góruje nad wylegującą się towarzyszką. Ta opiera odchyloną głowę o jej kolano. Oczy zamyka,

kolana rozstawia. Na jednym z nich spoczywa dłoń partnerki. Palce skierowane są ku łonu, jakby składały kochance obietnicę albo dopiero co ją wypełniły. Ten gest daje do zrozumienia, do kogo należy rozleniwiona kotka i co ją rozleniwiło.

Dwie przyjaciółki przypominają przedstawienie siedzącej Maryi, która podtrzymuje rozciągnięte ciało zmarłego Chrystusa. Stanowią erotyczną wersję właściwego piecie układu kompozycyjnego: mianowicie piramidy powstałej przez połączenie sylwetek czuwającej i spoczywającej. Rozkosz, analogicznie do śmierci, sprowadza na ciało bezwładność i pogrąża je we śnie. Z tym, że chwilowym, nie wiecznym[1]. *Madonna* znaczy tyle co „moja pani", zaś kochanka aktywna pozostaje po pańsku władcza wobec biernej partnerki.

O ile kotka pogrąża się w swoim śnie, cudownym śnie, o tyle jej pani pogrąża się w sobie w zupełnie odmienny sposób. Szeroko otwartych oczu nie kieruje w stronę pieszczochy. Zwraca je w kierunku przeciwnym, w bok, na kurtynę.

Ta odsłania scenę, która przypuszczalnie nastąpiła po scenie miłosnej. Odcienie skóry kotki przypominają o aromacie wanilii, słodyczy miodu, błogim cieple rozsadzającym ciało. Alabastrowe ciało *Madonny*, utrzymane w chłodnej tonacji, najwyraźniej szybciej ostygło z namiętności. Spojrzenia tej damy nie roztapia pożądanie, lecz skuwa lód, i to grubą warstwą. „Ja to ktoś inny", napisał Arthur Rimbaud. Zdystansowany wzrok jest wzrokiem innej. Odrębnej, wbrew zachowaniu pozorów jedności z kochanką.

Warg chłodniejszej postaci nie rozchyla apetyt, lecz ściąga je nasycenie. Ona zauroczyła się swoją ofiarą, zauroczyła sobą ofiarę, pożarła ją i sama została przez nią pożarta. Po seksualnej uczcie pozostała w niej pustka, która zatapia ją w sobie. „To samopożeranie fascynująco-zafascynowanego jest bliskie samounicestwieniu"[2],

stwierdził Pascal Quignard, omawiając analogię między polującym a upolowanym.

Czy w imię tego podobieństwa ciała partnerek się rymują? Rytmicznie powtarzają się owale twarzy, zaokrąglone stożki piersi, pękate wyspy brzuchów[3]. One nawiązują do siebie nawet pomiędzy sobą, jakby mutowały i potężniały z kształtu na kształt.

Kłania się motyw lustrzany w kolejnym wydaniu.

Malarka pozostaje uważna. Choć ulała ciasto ciał z wybujałych krągłości, to wlała je do form, które dookreśla mocnymi konturami. W karbach krzywizn określających i rozszerzenia, i zwężenia, i wypukłości, i wklęsłości, żaden nadmiar się nie przelewa. Przy tym zdecydowany rysunek sprytnie współtworzy rzeźbiarską iluzję, ponieważ podkreśla muskulaturę postaci[4]. Mimo „męskiego" zbrutalizowania figur modelek dzięki opływowym liniom i krągłym kształtom nadal kojarzą się one z „kobiecą" miękkością.

„Na moich obrazach niewiele jest tła. Chcę widzieć postać, to ona jest ważna"[5], stwierdziła autorka obrazu. Jednak tłem współtworzy wyraz przedstawienia. To kotara na skraju kompozycji, równie monumentalna jak postaci, odsłania widok na intymny moment. To wyposażenie obrazu w teatralny element ofiarowuje publiczności jeszcze większą przyjemność płynącą z podglądania. Żadna z kochanek nie patrzy na wprost, nie kusi spojrzeniem. Stąd obie wydają się nie mieć zielonego pojęcia o skierowanej na siebie uwadze widowni.

Rozciągający się za kobietami widok na miasto przypomina tekturową scenografię. Zastosowanie perspektywy hieratycznej, w tym przypadku oznaczającej pomniejszenie elementów wziętych z miasta w stosunku do kobiet wziętych z łóżka, wskazuje, kto rządzi na scenie obrazu. Płaskość scenerii za kochankami jeszcze podkreśla i podkręca ich zmysłową wybujałość. Uwidacznia, jak

ogromną cielesną masę malarka wtłoczyła w płytką przestrzeń płótna[6]. Światło, które ma źródło poza obrazem, jakby padało z reflektora, bierze w posiadanie części twarzy i ciał. Oświetlenie sylwetek jeszcze mocniej wybija je przed miasto, utrzymane w cieniu ciemnej palety. Dzięki tym zabiegom bliskość, nawet jeśli nastąpiła przypadkowo i chwilowo, zdobywa wyraźną przewagę nad otoczeniem.

Miejskie budynki cechuje płaskość, kanciastość, fragmentaryczność. Panorama kojarzy się z potłuczonym i posklejanym lustrem. Poucinane ściany, połamane łuki, oderwane schody i kompletnie abstrakcyjne elementy zostały ułożone na nowo. Z artystycznym rozmysłem, w uporządkowanej mozaice zrytmizowanej wzajemnymi odbiciami form i barw. Co ciekawe, części budynków znajdują plastyczne rymy do siebie w kubistycznych załamaniach prześcieradła. Ono wypełza spod leżącego ciała, bardziej podobne giętej blasze niż tkaninie. Jego turkusowozielone odcienie, jakby odsączone z pawich piór, kontrastują z ponurością miejskiej palety. Tam przeważają stalowe brązy w towarzystwie głębokiej czerni. Krajobraz urozmaicają jednak beże, echa odcieni ciał kobiet w ciele miasta, a także chmurne błękity i trawiaste zielenie.

Umiejscowienie damsko-damskiej pary w pejzażu odnoszącym się do rzeczywistości uświadamia, że kochanki grają jednak w teatrze życia. Stanowią część codziennego i conocnego dramatu.

Określa go linia, kolor jedynie dopełnia.

Łempicka była doskonałą rysowniczką. Przenosząc rysunek na płótno, często korzystała z wiekowej renesansowej metody przeprószania. Dowodzą tego podziurkowane szkice będące w posiadaniu rodziny malarki. Metoda polega na nakłuwaniu wzdłuż konturów rysunku. Następnie przypina się szkic

do podkładu i obsypuje dziurki węglem. *Voilà!* Zarysy odbijają się na płótnie[7].

Malarka lubiła posługiwać się farbami olejnymi. Pracując nad dziełem, nakładała na nie wiele warstw. Kiedy schła ta właśnie nałożona, Łempicka nie traciła czasu na czekanie i malowała następną warstwę na następnym obrazie.

Wzorem dziewiętnastowiecznych akademików dbała, żeby pociągnięcia pędzla na płótnie pozostawały niewidoczne. Gładka powierzchnia potęguje wrażenie zmysłowości – skóra *Dwóch przyjaciółek* wydaje się jedwabista, i luksusu – obraz lśni metalicznie.

Chociaż malarka miała obsesję na punkcie uporządkowanej kompozycji i porządnego wykończenia dzieł, wielokrotnie gruntowała je totalnie nieporządnie. Posługiwała się zaprawą z kleju, bądź podobnego spoiwa, oraz kredy bądź gipsu. Pokryte nimi płótno zyskuje upragnioną gładkość. Jeśli jednak podkład jest źle przygotowany, powoduje późniejsze pękanie farby. Tak dzieje się z niektórymi, przedwcześnie postarzałymi obrazami Łempickiej[8].

Dwie przyjaciółki pochodzą z wczesnego okresu w jej twórczości, obfitującego w kobiece akty, w tym zbiorowe. Krytycy określali je jako ociekające cielesnością graniczącą z kiczem lub przynajmniej z grzechem[9]. Istny zakazany owoc. Ówczesny styl Łempickiej to brawurowe połączenie inspiracji sztuką nowoczesną z inspiracjami sztuką dawną.

W pracowni Maurice'a Denisa, symbolisty i awangardzisty, wielbiciela malarstwa Vincenta van Gogha i Paula Gauguina, od 1919 roku uczyła się obywać bez tradycyjnej perspektywy. Polubiła nasycone barwy[10] i dekoracyjność[11].

Jeszcze większy wpływ wywarły na nią nauki w pracowni André Lhote'a, trwające od roku 1922. Lekcją stamtąd, na przyswojenie której malarka dała dowód w *Przyjaciółkach*, był rytm plastyczny, czyli powielanie na płótnie określonego kształtu. Polhote'owską naleciałością jest także zawężanie przez Łempicką palety barwnej[12].

W tamtym czasie w sztuce europejskiej na dobre zagościły nowe tendencje. Po hekatombie I wojny światowej upadła wiara w zmianę postaw społecznych poprzez sztukę, którą wyznawali przedstawiciele awangardy. Do ich twórczości przylgnęła łatka, że jest zbyt elitarna, niezrozumiała, obrasta w coraz to nowe kierunki i kto by tam za tym nadążył[13].

Receptą na wyciągnięcie sztuki z przypisywanego jej zagubienia miał być ultraporządek. Jedni upatrywali go w formach kubistycznych, drudzy w formach klasycyzujących[14]. Lhote, który wykazywał zamiłowanie do obu typów, kubizm uważał za nowy klasycyzm. Polecał czerpać i z tradycji, i z nowoczesności[15]. Pragnął wypracować formę, która będzie znośna dla nabywców obrazów, mianowicie dla konserwatywnego zamożnego mieszczaństwa, a jednocześnie pozostanie zgodna z duchem czasu[16]. Żeby nikt nie mógł nagadać mieszczuchowi, że obraz, który zakupił, bardziej niż na ścianę nadaje się do lamusa.

Ta rewolucja wspak znalazła oddźwięk w malarstwie tak zwanej szkoły paryskiej. Jej mianem określa się środowisko artystów, którzy przybyli do Paryża głównie z krajów Europy Środkowo-Wschodniej i tworzyli tam w latach 1905–1930. Nie łączyło ich nic poza miejscem zamieszkania i wzajemnymi znajomościami[17], a jednak przyczynili się oni do wskrzeszenia aktu w malarstwie po pogrzebaniu go przez zwolenników sztuki bezprzedmiotowej[18]. Teoretycznie rzecz biorąc, do tej szkoły zalicza się także Łempicka.

Zmęczenie awangardą wyrażano nie tylko we Francji, bo i we Włoszech, w ruchu Valori Plastici [Wartości Plastyczne], czy w Niemczech, w ruchu Neue Sachlichkeit [Nowa Rzeczowość]. Wszystkich skupionych w nich twórców cechował powrót do figuratywności, sięganie do dziedzictwa sztuki dawnej i/lub do narodowej tradycji, docenianie rzetelnego malarskiego rzemiosła[19].

Wypisz, wymaluj Łempicka.

Lhote wielbił neoklasycystę Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa. Malarka podzielała to uwielbienie[20]. Sylwetki z *Dwóch przyjaciółek* (i innych obrazów w podobnym stylu) powstały z inspiracji malarstwem Ingresa właśnie, który lubił zabawić się pięknem i plastycznością cielesnych form. Wydłużał je i wykręcał wedle własnego artystycznego upodobania. Okazałość figur, wyrazistość i gibkość określających je linii, wysublimowanie palety, pedantyczne wykończenie dzieła – to również pogłosy sztuki Ingresa w sztuce Łempickiej. Z tym, że ona geometryzowała kobiece ciała na innych prawach i znacznie dosadniej podkreślała ich seksualność. Dlatego nazywano ją Ingresem perwersyjnym[21].

Ingres wywarł zresztą wpływ na wielu nowoczesnych malarzy, w tym na kubistów. Z kolei Łempicką zainteresowało łagodzenie kubistycznej sztywności, co miała okazję zaobserwować w twórczości na przykład Alberta Gleizesa[22]. Zaś Lhote zapoznał ją ze sztuką Fernanda Légera[23], zamiast „kubistą" określanego często „tubistą", ze względu na tubupodobne kształty, do których sprowadzał postaci. Z uwagi na geometryzowaniu modelek na własną modłę, Robert Rosenblum, historyk sztuki, nazwał Łempicką „rozumnym, kobiecym Légerem"[24].

Z kolei panorama miejska z tła *Dwóch przyjaciółek* to dowód na wyciągnięcie przez nią wniosków z kubizmu analitycznego. Jego

zwolennicy rozbijali kształty na obrazach i lubili się z identyczną paletą, jaką malarka zastosowała w dziele. Po mieście Łempickiej grasują także echa futuryzmu. Przedstawiciele tego kierunku poprzez zestawianie ostrokątnych form próbowali wyrazić charakterystyczny dla nowoczesnej metropolii nieprzerwany ruch.

Również w modelkach została odzwierciedlona nowoczesność. Malarka dostosowała je do nowego – krótkowłosego i wymalowanego czerwoną szminką – wizerunku kobiety odważnej i wyzwolonej, który pojawiał się w modowych magazynach[25].

Nowoczesność zapięta w pasy estetycznego bezpieczeństwa. Oto art déco w całej swojej krasie. Nic dziwnego, że mówiąc art déco, myśli się: Łempicka. Ta stylistyka uczyniła kubizm strawnym dla szerszego grona, ponieważ nadała mu walory dekoracyjne. Zestawiła ze współczesną mu modą, architekturą modernistyczną i nowoczesnym transportem. Dzięki złagodzonemu nowatorstwu *Dwie przyjaciółki* i im podobne obrazy wyglądają jak odświeżone wersje znanego i lubianego malarstwa salonowego. Malarstwo z szufladki art déco, nietrudne w odbiorze, zachowujące klasyczne normy warsztatowe, polubiło się z masową publicznością i z rynkiem[26], a Łempicka wykorzystała tę sympatię. Niejednokrotnie, ponieważ art déco powróciło do łask w latach siedemdziesiątych XX wieku. Jako urodzona mitomanka artystka przechwalała się wówczas, że ten kierunek stworzyła[27].

Dla zrozumienia (cało) kształtu twórczości Łempickiej istotne są także jej inspiracje włoskie. Uważała, że zalety piętnasto- i szesnastowiecznego malarstwa włoskiego da się wykorzystać w wieku XX, żeby obraz stał się jeszcze bardziej sensualny. Że taki zabieg wzbogaci estetykę współczesną[28].

Lhote miał naprawdę pojętną uczennicę.

Upodobanie Łempickiej do kultury klasycznej wzięło się z podróży. Pierwszą z włoskiej serii odbyła z Klementyną Dekler, swoją babką[29]. Powtórkę po wielu, wielu latach umożliwiła jej Ira Perrot, z którą przyjaźniła się i kochała. Perrot zafundowała wycieczkę sobie i swojej pupilce, wówczas zbyt biednej[30]. Później Łempicka jeszcze wielokrotnie wracała do ulubionych miejsc, a nawet pokazywała je swoim potomkiniom.

Z tamtejszych malarzy ceniła Giovanniego Belliniego, Antonella da Messinę, Sandra Botticellego, Michała Anioła, Jacopa Pontormę czy Caravaggia[31]. Dokładny rysunek, wypełnianie powierzchni płótna motywem głównym, draperie[32] – wszystkie te cechy, przewijające się i w *Dwóch przyjaciółkach*, zaczerpnęła z malarstwa dawnego. Interesowała ją także właściwa mu biegłość warsztatowa. Twórczość Włochów Łempicka wnikliwie studiowała nie tylko w ich ojczyźnie, ale i w Paryżu, w Luwrze, do którego często chadzała jako studentka malarstwa[33].

Kultura włoska sprzyjała naturze malarki: jej wyczuciu stylu, wyrafinowaniu, kapryśności, upodobaniu do klasowości, wreszcie rozpustności. Przed I wojną społeczeństwo włoskie uchodziło za najbardziej hedonistyczne wśród europejskich. Po wojnie nie nastąpiły znaczące zmiany. Niewierność od wieków stanowiła wielki temat w sztuce Włochów, tak samo jak w ich życiu[34]. Łempicka czuła się w tych klimatach jak w domu.

Nie samymi inspiracjami ze świata sztuki żyją bowiem obrazy jej autorstwa, a zwłaszcza akty. Emanują silną energią erotyczną dlatego, że malarka przekazała im własną.

Nie jest tajemnicą, że była biseksualna ani że do uprawiania seksu podchodziła swobodnie. Nie ukrywała niezliczonych romansów, ponieważ stanowiły część wizerunku artystki i kobiety,

jaki kreowała[35], kiedy i gdzie tylko mogła. Wizerunku osoby wolnej – zwłaszcza od obyczajowych konwenansów.

Seks nie tyle zaspokajał nienasycony apetyt Łempickiej w tej kwestii, ile dawał jej złudzenie zaspokojenia. Wykazywała chłód miłosnej maszyny bez hamulców. Od orgii w znajomym gronie wolała orgie anonimowe. Rozbudzona kokainą krążyła po klubach nad Sekwaną, szukając chętnych. Kluby te łączyły obdrapane ściany, brudne podłogi i klejący się do nich wielbiciele twardych narkotyków i grupowego seksu.

Wśród jego amatorów przeważały podejrzane typy i marynarze. Na tę rozrywkę decydowali się również nieliczni studenci i studentki, a w najmniejszej liczbie kobiety z wyższych sfer. Tego, co niebezpieczne, najmocniej łaknęły damy znudzone najbardziej.

Męskim rodzynkiem wśród nich był Aleksander Chodkiewicz. Według jego perwersyjnego świadectwa Łempicka odmawiała wyłącznie pocałunków w usta i sama ich sobie nie życzyła. Do repertuaru ulubionych numerków malarki należał ten, w którym jej brodawki i genitalia pieściła piękna kobieta, a ona sama takie same pieszczoty w takim samym czasie oddawała pięknemu marynarzowi. Kiedy powracała z sekstournée, energia intensywnych, odurzających przeżyć pozwalała jej malować do szóstej bądź siódmej nad ranem[36].

Do legendy przeszła eskapada, którą odbyła latem 1923 roku, kilka miesięcy przed pokazaniem *Dwóch przyjaciółek* publiczności. Wybrała się z jedną ze swoich przyjaciółek. Panie, stylizując się na dandysów, przywdziały eleganckie smokingi i białe koszule sztywne od krochmalu. Spędziły nieco czasu w modnym klubie nocnym dla lesbijek o wdzięcznej nazwie Rose, ale to nie było to. Łempicka łaknęła atmosfery speluny, więc zawitały

do nadsekwańskich nor. Tam jednak ich stroje nie zostały oklaskane, lecz wygwizdane.

Jak niepyszne zawróciły do Rose. Malarka musiała sobie odbić porażkę za porażką. Wpadła na pomysł, żeby sprawdzić, czy przyjaciółka odpowiada wymogom, jakie ona stosuje wobec modelek, i dla pewności postanowiła ją rozebrać. Postanowienie wypełniła na oczach zebranych w klubie. Przybliżyła monokl do oka i powoli, metodycznie, centymetr po centymetrze dokonała oględzin. Samo zbadanie wzrokiem od stóp do głów okazało się niezadawalające, więc Łempicka rozstawiła palce i położyła dłonie na piersiach znajomej. „Wystarczająco krągła", wydała werdykt oddana wielbicielka pełnych kształtów. Następnie skierowała dłoń między uda. „Ale zbyt mokra, żeby można się było skoncentrować na malowaniu", dodała ze smutkiem[37].

Rozpuszczona Łempicka, rozpieszczana od najwcześniejszych lat, przywykła do traktowania innych przedmiotowo i kosztowania czego dusza zapragnie. Ponoć niepohamowany apetyt, widoczny na jej obrazach i w jej postępowaniu, obudziły w niej nietypowe śniadanka. Kiedy rankiem siadywała ojcu na kolanach, zmuszał ją, żeby próbowała wszystkiego, co lądowało na stole[38]. Borys Gurwicz-Górski, zamożny rosyjski Żyd, zajmował się handlem albo przemysłem. Matka, Malwina, pochodziła ze spolonizowanej rodziny Deklerów, której także na niczym nie zbywało.

Tamara miała starszą siostrę Adriannę i młodszego brata Stanisława[39]. Przyszła na świat w 1896 albo w 1898 roku. Data jest niepewna, ponieważ ta niepohamowana kreatorka przetworzyła nawet własną biografię. Przypomina tym inną kontrowersyjną gwiazdę sztuki Salvadora Dalego. Jako miejsce urodzenia zamiast Moskwy podawała Warszawę, żeby podkreślić, że z pochodzenia jest Polką. Wszak płynęła w niej polska krew, a w Warszawie

dziewczynka często odwiedzała dziadków. Artystka utrzymywała, że jej rodzice się rozwiedli, jednak prawdopodobnie Gurwicz-Górski zniknął z życia córki ze znacznie bardziej drastycznego powodu: popełnił samobójstwo[40].

W dalszej części życiorysu spod własnego pióra Łempicka pragnęła uchodzić za samorodny talent, który do rozkwitu nie potrzebował żadnej nauki[41]. A przecież uczyła się malarstwa od dziecka, być może pobierała lekcje w rodzinnym domu. Kiedy wyjechała z babką na wakacje na Lazurowe Wybrzeże, nauka zlikwidowała nawet pewien zgrzyt. Otóż w kasynie w Monte Carlo, w którym uwielbiała bywać pani Deklerowa, dzieci nie były mile widziane. Problem został rozwiązany wynajęciem dziewczynce nauczyciela malarstwa. Teraz, kiedy babka zaszywała się w jaskini hazardu, wnuczka spędzała czas na zastanawianiu się, czy piękniejsze są czyste barwy wybrzeża, czy twarz młodego nauczyciela[42].

Starsza pani zafundowała wnuczce i inne nauki. Babkę charakteryzowała chłonność zmysłów, skłonność do silnego zachwytu sztuką i życiem, któremu nadawała ekstrawagancki koloryt[43]. Dziewczynka przejęła te cechy i rozwinęła je na własny sposób.

Stefa i Maurycy Stifterowie nie pozwolili zejść nastolatce z drogi piękna i luksusu. W petersburskim domu przyjaznego wujostwa przyszła malarka spędziła niejedną zimę. Zażywała wówczas sztuki wysokiej i obracała się w wyższych sferach. Prawdopodobnie pobierała lekcje rysunku i malarstwa w tamtejszej prestiżowej Akademii Sztuk Pięknych. W ramach innych, nie mniej rozwijających zajęć, słuchała koncertów w Carskim Siole, oglądała balet w Teatrze Maryjskim, chadzała na przyjęcia do księżnej Iriny Jusupowej, kuzynki cara Mikołaja II[44].

W ciągu elitarnych petersburskich spotkań wyróżnił się bal kostiumowy. Nastolatka wykoncypowała sobie na tę okazję kostium chłopki. Charakteryzacji dopełniały dwie żywe gęsi, które wprowadziła ze sobą na salę. Ślizgały się po wypolerowanej podłodze, co wzmagało ich przeraźliwe gęganie. Goście oklaskiwali widowisko, ale jak narzekała po latach jego reżyserka, huczne brawa przeznaczyli głównie dla gęsi.

Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Gęsiarka przyciągnęła uwagę Tadeusza Łempickiego, radcy prawnego i bon vivanta, słynącego z otaczania się wianuszkiem pań[45]. Sprytnej i upartej młodej damie udało się zaciągnąć rozchwytywanego kawalera do ołtarza. Wujek sypnął posagiem, a dość wysłużona metoda na dziecko okazała się metodą dość skuteczną. Skandal nie był bowiem w smak kawalerowi[46]. Łempicka chętnie podkreślała w opowieściach rangę towarzyską tego ślubu. Nie na darmo tren sukni ciągnął się przez całą kaplicę Kawalerów Maltańskich![47]

Cóż, po niezapomnianej ceremonii biografowie nie odnaleźli ani śladu[48].

„(...) musieli kiedyś stanowić niezwykłą parę – tak współczesną, że mogliby pozować do reklamy mydła lub samochodu, tak ponadczasową, że mogliby z końskiego grzbietu przewodzić pradawnemu plemieniu”[49], padają zachwyty w książce *Ostatni akt*, w której narrację prowadzi modelka artystki, pierwowzór *Pięknej Rafaeli*. Chociaż jest to fabuła (oparta na faktach), słowa narratorki trafnie oddają, że Łempiccy razem robili podwójne wrażenie. Natomiast krzywdzi ich stwierdzenie o reklamie. Bardziej nadawali się bowiem do filmu. Ona, chłodna blond elegantka o wyzywającym spojrzeniu, uwielbiająca porównywać się do Grety Garbo. On, postawny brunet o pociągłej twarzy, spojrzeniem przeszywający. Istny amant.

Ale to nie był film. Życzenie, czy raczej przekleństwo: „Obyś żył w ciekawych czasach", znalazło odzwierciedlenie w losach nowożeńców. W 1917 roku skończyło się słodkie i miłe życie. Kiedy wybuchła rewolucja październikowa, Łempickiego aresztowali czekiści. Według wspomnień jego żony wtargnęli do ich domu, do ich prywatności, do ich sypialni, kiedy małżonkowie akurat zajmowali się sobą nawzajem.

Młoda żona i matka z determinacją szukała pomocy. Znalazła ją u szwedzkiego konsula. Stawką, której zażądał za użycie swoich wpływów, była wspólna noc, a Łempicka zdecydowała się zapłacić. Wskutek tego z rewolucyjnej zawieruchy przedostała się do Kopenhagi, gdzie wkrótce dołączył do niej zwolniony z więzienia mąż[50]. Opowieści malarki o tych dramatycznych wydarzeniach snute są z niezbyt pasującym do nich polotem[51]. Kolejny raz nie wiadomo, ile kryje się w nich prawdy, a ile blagi.

Latem 1918 roku rodzina przeniosła się do Paryża. Przytłoczeni niedawnymi zdarzeniami małżonkowie, przesadzeni na obcy grunt, stłoczeni w ciasnej przestrzeni, nie wytrzymywali. Awanturowali się, a Łempicki nieraz podnosił rękę na żonę. Nie omijały ich bolączki finansowe, bowiem pan domu nie zamierzał podejmować byle jakiej pracy. Łempicka ponoć poskarżyła się na męża swojej siostrze, kolejnej niezwykłej i utalentowanej kobiecie z rodziny, późniejszej słynnej architektce. Do tego personie rozsądnej i opanowanej[52]. Adrianna przypomniała Tamarze o plastycznym talencie i skłoniła do jego wykorzystania. Zasugerowała podjęcie studiów artystycznych i zarabianie na malowaniu obrazów[53]. Zawód malarki od niedawna otwierał kobietom możliwości. Jednak otwierał.

Łempicka posłuchała siostrzanej porady, a pieniędzmi na edukację sypnął niezastąpiony wuj[54]. Mówiła, że zapewne nie

zostałaby malarką, gdyby nie rewolucja w 1917 roku albo gdyby mąż utrzymał rodzinę w Paryżu. Innym razem opowiadała, że malarski fach był zapisany w gwiazdach...[55]

Praktycznie, a nie magicznie, rzecz biorąc, koniec arystokratycznego życia i konieczność zarabiania pieniędzy uczyniły z Łempickiej kobietę niezależną. Strach, który poczuła w rewolucyjnej Rosji, ujawnił istnienie w niej zasobów wewnętrznych, które pokierowały ją do życiowych osiągnięć. Zasoby te zapewne odziedziczyła po kobietach ze swojej rodziny. Podzielała właściwą im siłę i odwagę[56]. Oręż idealny do wykorzystania do walki w świecie sztuki.

Coraz dalej i dalej niosło ją przekonanie, że jest w stanie podbić Paryż twórczością i osobowością. Po tworzeniu bezpiecznych martwych natur i portretów sięgnęła po elektryzującą tematykę aktu. Negliż cieszył się popularnością i w rozbuchanym życiu, i w rozbuchanej sztuce lat dwudziestych.[57]

Malowanie aktów coraz powszechniej przyjmowało się wśród artystek. Tworzyły je Émilie Charmy, Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, María Blanchard, Alicja Halicka, Maria Marevna. W 1922 roku w Paryżu otwarto wystawę aktu w sztuce europejskiej, która dodatkowo ośmieliła artystki do eksperymentów. Wzorem dla Łempickiej i innych stał się zwłaszcza Gustave Courbet[58]. Za jego przewodem malarki przedstawiały nagość bez upiększania, bez subtelności, za to z pewną dozą brutalności.

Co ciekawe, Łempicka wpisywała się w dwa ówczesne stereotypy dotyczące twórczyń, które zawodowo zajmują się nagością. Po pierwsze, że pozują im prostytutki. Artystka buszowała w poszukiwaniu modelek po Lasku Bulońskim, miejscu oblężonym przez kobiety do wynajęcia[59]. Po drugie, że autorki kobiecych aktów to lesbijki. A interesuje je głównie uprawianie seksu pod

przykrywką uprawiania sztuki[60]. Cóż, Łempicka bardzo zręcznie godziła obie aktywności. „– Wypręż twarz – mówiła, więc patrzyłam na nią twardo, a moje rysy nagle stawały mi się obce. – Wyobraź sobie, że się kochamy. Zasypiasz. Budzisz się. I już”[61] – narratorka z powieści *Ostatni akt* ujmuje relację na linii malarka – modelka bez zbędnych niedomówień.

Już w pierwszych recenzjach obrazów wspominano o pasji artystki do prezentowania wizerunków amazonek (jak określano wtedy lesbijki)[62]. Malarka przedstawiała jednak kobiecy homoerotyzm pozbawiony plotkarskich uproszczeń właściwych stereotypom. Obrazowała go z powagą. Przełomowo. W czasach, gdy wymalowała *Dwie przyjaciółki*, wciąż dominowało przekonanie, że kobiety wyłącznie bawią się w lesbijską miłość[63]. Nie były od niego wolne i artystyczne kręgi. Awangardowi twórcy mile widzieli w kółkach wzajemnej adoracji skandalistki, o ile one skandalizowały wedle ich pragnień[64]. Łempicka zaś pozostawała samodzielna. Do imprez nie potrzebowała towarzystwa awangardzistów.

A miała tych imprez po kokardę. Szaleństwo I wojny odreagowywano coraz to nowymi szaleństwami. W latach dwudziestych kobiety odpowiednio pewne siebie i swoich wpływów, które zamierzały sprostać najnowszym normom towarzyskim, nie mogły opuścić ani premiery w teatrze, ani numeru w kabarecie. Ani odpuścić sobie pójścia w tango aż po świt.

Ten okres w życiu malarki przypominał epizod manii w chorobie dwubiegunowej: spotęgowanie energii, wzmożenie aktywności seksualnej, zmniejszenie potrzeby snu, a przy tym wzrost ambicji i wyostrzone, twórcze myślenie, które powoduje większą produktywność. Godząc role studentki, malarki, żywicielki domowego stada i rozpustnicy, Łempicka wspomagała się trzema

paczkami papierosów na dzień. A także, w zależności od potrzeby, kokainą na rozbudzenie albo walerianą na uspokojenie[65].

W połowie 1923 roku André Lhote i André Gide, pisarz, przybyli do pracowni artystki, żeby obejrzeć prace, które miała zamiar zaprezentować na Salonie Jesiennym. Dzięki ich wpływom *Dwie przyjaciółki* prężyły się w bardzo dobrym miejscu na wystawie. Przemyślany zabieg, w połączeniu z atakującym publiczność pazurem erotyzmu, sprawił, że obraz wyróżnił się i wybił spomiędzy kilku tysięcy innych. Liczba relacji prasowych o dziele początkującej artystki była imponująca[66].

Czy raczej artysty, bowiem Łempicka podpisała płótno jako Lempitzky. W połowie lat trzydziestych wyjaśniła, że używała tej formy przez pierwsze lata kariery, ponieważ pragnęła szacunku, który budziła męska wersja jej nazwiska[67].

Owszem, w sztuce znajdowano miejsce i dla artystek. Jednak wciąż funkcjonowała ponad dwusetletnia opinia, że kobieca sztuka jest przesączona emocjami, ozdobna i pozbawiona „męskiego" intelektualizmu. Dlatego „gorsza". Jej adeptkom doradzano, by ich domeną pozostały sztuki dekoracyjne i rzemiosło artystyczne, coś użytkowego. Nie malarstwo sztalugowe, coś wiecznego, traktowane jako domena mężczyzn[68].

Prezentowanie dzieł na salonach miało pomóc Łempickiej, emigrantce bez wyrobionego nazwiska, z pozoru prowadzącej zwyczajne życie domowe, w zdobyciu poważania i dostępu do klientów.

Tymczasem apatia pana Łempickiego trwała. Nawet kiedy wreszcie otrzymał posadę w Banque de Commerce w Paryżu, dokuczało mu poczucie wykorzenienia. Zyskiwał na pewności siebie wtedy, kiedy czuł przynależność do danej kultury. Od żony nie

dostawał zrozumienia. Kiedy wracał do domu, popijał alkohol i zwijał się w fotelu.

Gasnącego męża Łempicka traktowała protekcjonalnie[69]. Nie martwiła się o córkę Kizette. Ta znajdowała się pod zaufaną opieką ojca, babki bądź gosposi, na którą wreszcie było stać małżonków[70]. Artystka poświęcała dziecku czas podczas późnego śniadania – przy rogaliku, kawie z mlekiem i cukrem, soku pomarańczowym rozmawiała z małą o aktualnościach (!)[71] – a następnie udawała się na zajęcia w pracowni. Po ich upływie kierowała kroki do kawiarni, żeby podyskutować i poznać plotki. Tak zastawał ją wieczór, kiedy od nowa szykowała się na nocną rundkę.

Im więcej szalona malarka mówiła o wolności, tym więcej szanowny małżonek mówił o prowadzeniu domu w tradycyjnym stylu. O ile po ucieczce do Paryża rzeczywiście znęcał się nad żoną, o tyle później żona nie pozostała mu dłużna. Wieczorne narzekania pana Łempickiego na nocne życie pani Łempickiej doprowadziły ją kiedyś do takiego wrzenia, że ganiała małżonka z nożem po domu i po klatce schodowej. Na szczęście przytomnie zbiegł do windy[72].

Łempicka kochała toksycznie, ale jednak kochała wieloletniego towarzysza doli i niedoli. Przygodni kochankowie i kochanki nie liczyli się dla niej tak, jak on. Potrzebowała ich adoracji i ich pożądania, żeby na nowo rozpalać własne i przenosić je na obrazy. Nie przeszkadzały jej mężowskie miłostki. Oczekiwała tylko, że nie będzie się z nimi obnosił[73].

Zdaniem Kizette relacja między matką a ojcem weszła w schyłek po głośnej wystawie indywidualnej w Mediolanie w 1925 roku. Wtedy Łempicka ostatecznie uznała, że bycie artystką stanowi usprawiedliwienie dla każdego zachowania, na jakie przyjdzie jej ochota[74]. Pozostawała egoistyczna i narcystyczna, figury kobiece tworzyła na swój obraz i podobieństwo. Gwoździem do małżeńskiej

trumny było wdanie się przez Tamarę w miłosną awanturę z Gabrielem d'Annunziem[75], podstarzałym poetą, prozaikiem i donżuanem. Dla niej romans nie miał większego znaczenia, dla jej męża wręcz przeciwnie.

Rozwiedli się na początku lat trzydziestych, chociaż artystka próbowała ratować związek. Mało co potrafiło ją zaszokować. A jednak zaszokowało ją, że ukochany postanowił odejść od niej do nudnej panienki z dobrego polskiego domu. Mianowicie do Ireny Spiess, córki właściciela największej w Polsce firmy farmaceutycznej[76].

Porażka w życiu miłosnym nie wpłynęła negatywnie na życie malarskie Łempickiej. Artystka była coraz bardziej rozchwytywaną portrecistką arystokracji i bogatej burżuazji. Dostęp do paryskich elit uzyskała dzięki znajomości z Natalie Barney, kobietą zamożną i wpływową, wspierającą sztukę[77] i też lubiącą chadzać w tango aż po świt[78]. Rosnąca popularność malarki w towarzystwie poszerzała krąg zamawiających.

Nie bez znaczenia było, że dzieła wystawiała u modnych marszandów, na przykład w Galerie Colette Weil czy na Salonach Sztuki. Były nagradzane w Paryżu, Warszawie, Nowym Jorku[79]. Kojarzono ją także z ilustracjami do niemieckiego czasopisma „Die Dame". *Autoportret w zielonym bugatti*, który namalowała na jego okładkę w 1929 roku, stał się wizytówką epoki, głośnym hymnem na cześć kobiety niezależnej[80]. Hymnem odśpiewywanym w reprodukcjach do dzisiaj. I tak samo do dzisiaj „siedząca za kierownicą lodowata piękność o stalowych oczach (...) ucieleśnia ideę wolności płci i wiek maszyny"[81].

Łempicka popełniła jednak jeden niewybaczalny błąd. Zbyt mocno, jak na gust ówczesnego środowiska twórczego, skróciła dystans dzielący sztukę od komercji. Świat artystyczny nie

zareagował alergicznie na relacje malarki z ludźmi o grubych portfelach, natomiast w jego kręgach należało stwarzać pozory, że gardzi się własnym mecenatem. Tymczasem Łempicka nie dość, że tego nie robiła, to jeszcze organizowała wystawne obiady i chwaliła się nimi w prasie[82].

Może nie tyle organizowała, ile reżyserowała, razem z wszelkimi perwersjami, jak to miała w zwyczaju. Na przykład w 1924 roku zaprosiła dość konserwatywne towarzystwo na przyjęcie, na którym tace z wykwintnymi potrawami roznosiły dziewczęta błyskające nagością oraz czerwonymi i srebrnymi piórami wczepionymi we włosy. W rezultacie środowisku artystycznemu Łempicka wydawała się dyletantką z wyższych sfer, a w wyższych sferach raziła zdeprawowaniem[83].

Próbę godzenia przeróżnych kontrastów przenosiła do sztuki wprost z własnej skomplikowanej osobowości.

Choć kierowała się żądzami, miała silną wolę. Pozostawała apodyktyczna i pedantycznie miłowała porządek, tak na obrazie, jak w domu. Zamiłowanie do wymuskania płótna w każdym calu znalazło odbicie w dbałości o codzienne detale. Jeżeli stół nie był idealnie nakryty, rozpraszał ją. Jeżeli kieliszek kupiony przez służącą nie spodobał się pani domu podczas dokładnych oględzin, kończył żywot w zderzeniu z powierzchnią, w którą lub na którą go rzuciła. Komentowała cierpko, że będzie mieć o jeden mniej[84].

Przywykła do zbytków, które otaczały ją od dzieciństwa i które odzyskała pracą własnych rąk, życzyła sobie większego bezpieczeństwa materialnego, niż sama mogła sobie zapewnić.

Mimo że po rozwodzie z Łempickim kilkukrotnie odrzuciła oświadczyny barona Raoula Kuffnera[85], w 1933 roku ugięła się i zawarła małżeństwo z rozsądku. Jego rodzina do I wojny światowej posiadała największy majątek ziemski w Austro-

Węgrzech. Sam Kuffner, poza swoim przedsiębiorstwem rolno-spożywczym, interesował się sztuką[86]. Jego kolekcja zawierała między innymi dzieła Albrechta Dürera, malarstwa holenderskiego i dzieła Łempickiej. Zanim został jej mężem, był jej mecenasem. Łączyło ich zwłaszcza upodobanie do rzeczy w jak najlepszym gatunku. U Kuffnera wyrażało się ono nie tylko poprzez zbiory sztuki, ale i w spokojnym stylu ubierania się, kosztowaniu wyłącznie wyrafinowanych potraw i trunków. Dla Łempickiej był jak ojcowski archetyp. Tak jak ojciec karmił ją przysmakami ze swojego talerza, również w przenośni. Dzięki temu nie musiała już pracować jak szalona[87].

Ich małżeństwo pozostawało otwarte. Kuffner nie pociągał Łempickiej fizycznie. „Mój pierwszy mąż był bardzo przystojny. Drugi miał charakter”[88], podsumowała obu panów. Tym samym dała do zrozumienia, że w Kuffnerze ujęło ją to, czego nie miał Łempicki, mianowicie psychiczna twardość. Łempickiego złamały bolszewicka rewolucja i przeprowadzka do nowego miejsca. W jego byłej żonie wspomnienie rewolucji rezonowało także. Namówiła więc Kuffnera do wyprzedaży sporej części majątku i wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, żeby uchronić się przed nadciągającą nad Europę II wojną. Zwłaszcza że oboje mieli żydowskie pochodzenie.

Wyjechali w 1938 roku.[89]

Jeszcze przed wyjazdem w obrazach artystki zaszły zmiany, a ona sama zajęła się religią i filozofią[90] i zagustowała w nieco większej skromności. Relacjonowała, że zrobiła to pod wpływem zmęczenia nawracającą depresją i chęci... wstąpienia do klasztoru w pobliżu Parmy[91]. Chęć minęła, gdy tylko Łempicka ujrzała twarz matki przełożonej i natychmiast zapragnęła ją namalować[92]. Migiem opuściła klasztorne mury dla ukochanej sztalugi.

Tymczasem art déco okrywało się coraz gorszą sławą, ponieważ do form neoklasycznych, z których czerpało, nawiązywała również sztuka propagująca dwudziestowieczne totalitaryzmy. Wypaczyło to zabieg sięgania do przeszłości w służbie teraźniejszości[93].

Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych Łempicka wiele sobie obiecywała, ponieważ tam art déco, w przeciwieństwie do Europy, wciąż cieszyło się uznaniem. Zaprezentowała dzieła między innymi w Paul Reinhard Gallery i w Julien Levy Gallery w Nowym Jorku[94].

Jednak nowy nurt w jej sztuce, z wizerunkami ascetycznych postaci, nie wpisał się w potrzeby amerykańskiej publiczności tak, jak tego oczekiwała[95]. Do sukcesu nie przyczyniał się jej wizerunek w amerykańskiej prasie – nie artystki, ale baronowej z pędzlem. „(...) oto ona, o złocistobrązowych włosach, królewska (...), nienawidzi rzeczy banalnych, jak taniec i gra w karty. Lubi amerykańskie papierosy i pali trzy paczki dziennie”[96].

Cóż, trzy paczki pozostały niezmienne. Trendy artystyczne zmieniały się jednak nieubłaganie i wciąż na niekorzyść Łempickiej. Po II wojnie światowej w sztuce amerykańskiej zapanowała moda na ekspresjonizm abstrakcyjny, kierunek całkowicie malarce obcy, zakładający wielokierunkową kompozycję *all over*[97]. Liczyło się oddanie procesu malowania, gruba, ociekająca farbą, mięsista faktura obrazu, Łempicka natomiast uparcie trwała przy klasycznym modelu piękna i klasycznych cechach warsztatu. Zalety jej obrazów, takie jak zwarta kompozycja, przepych formy, staranne wykończenie[98] dostały metkę „ale to już było”.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych nadal przewrotnie malowała to, co chciała, tym razem martwe natury inspirowane sztuką holenderską i flamandzką[99]. Wciąż należała do kręgów towarzyskich, jak w każdym miejscu, w którym mieszkała, czy to

w Nowym Jorku, czy w Hollywood. I chętnie portretowała ich przedstawicieli. Wciąż wydawała olśniewające przyjęcia. Choć nie snuły się już wśród gości nagie kelnerki ani nie serwowano haszyszu, jak w Paryżu, cieszyły się znaczną popularnością. Podawano na nich egzotyczne dla amerykańskiej socjety potrawy rosyjskie i polskie, w tym bigos[100].

Na najpóźniejszych obrazach Łempicka dokonała kolejnego przewrotu, tym razem nie w tył, a w przód, ku stylistyce abstrakcyjnej. Posługiwała się szpachlą i bawiła fakturą, zupełnie jak nie ona. Jednak i te płótna nie spotkały się z uznaniem w czasie, w którym powstały[101].

Po latach zapomnienia do łask publiczności przywróciło malarkę ponowne odkrycie i docenienie art déco w latach siedemdziesiątych.

Do dzisiaj pokutuje przekonanie, że jej dzieła z okresu międzywojnia zawierają sto procent Łempickiej w Łempickiej. Z nimi jest kojarzona najbardziej. Ona jednak za życia nie godziła się na to wybiórcze uznanie, zwracając uwagę, że nieustannie pozostaje zaprzyjaźniona z paletą i pędzlem[102].

Zmarła w 1980 roku w Meksyku, dokąd przeniosła się na krótko przed śmiercią. W ostatniej woli wyraziła życzenie, by jej prochy rozsypano nad kraterem wulkanu Popocatépetl[103].

Wybuchowa energia aż po kres!

Na renesans twórczości Łempickiej silnie wpłynął interaktywny spektakl *Tamara* Johna Krizanca, powstały w latach osiemdziesiątych. Jego scenariusz bazował na pieprznej historii znajomości malarki z d'Annunziem, opisanej w jednej z książek poświęconych malarce, i to piórem niedyskretnej służącej. Prezentowano go między innymi w Toronto, Los Angeles, Meksyku, Nowym Jorku, Buenos Aires. Na jego potrzeby adaptowano

przestronny budynek, często luksusową willę. Tam widzowie, przy zaserwowanych im koktajlach, samodzielnie mogli decydować, za którym aktorem bądź aktorką podążą i do którego pomieszczenia. Żeby obejrzeć wybraną scenę, musieli zrezygnować z obejrzenia innej, odgrywanej równocześnie. Autor twierdził, że aby poznać komplet niuansów, przedstawienie należy zobaczyć dziesięciokrotnie. W Polsce pokazano je po raz pierwszy w roku 1990, w reżyserii Macieja Wojtyszki. Niezbędne luksusowe pomieszczenia zaaranżowano w... Pałacu Kultury i Nauki[104].

Ponadto obrazy Łempickiej zaczęły kolekcjonować amerykańskie gwiazdy, jak choćby Jack Nicholson, Madonna, Barbra Streisand. Nicholson poczynił nawet jakże intymne wyznanie, że dzieła doprowadzają go niemal do orgazmu[105]. Z kolei Madonna pokazała reprodukcje obrazów Łempickiej, bądź ich fragmenty, w teledyskach do piosenek *Open Your Heart* i *Vogue*. Tym sposobem zmieniła je w jeden z prowokujących elementów własnej popkulturowej układanki, składającej się z ciągu skojarzeń dotyczących zmysłowości zaczerpniętych i z malarstwa, i z kina, i z mody, i ze striptizu. W *Open Your Heart* sylwetki kobiet z obrazów Łempickiej zdobią budę, w której odbywa się peep-show[106]. „Przybierz pozę", rozkazuje Madonna w teledysku do *Vogue*. Na początku klipu tancerze, odziani w eleganckie garnitury, znajdują się w otoczeniu reprodukcji obrazów malarki i klasycznych rzeźb. Ze zmyślnością i zwinnością naśladują zmanierowanie i wyrafinowanie tamtych póz. Madonna nie ustępuje im pola, zewnętrznie upodobniona do Łempickiej. Od rozfalowania fryzury w stylu retro, rzucania ciężkich spojrzeń uwodzicielki, zachowywania pełnej wyniosłości postawy i gestykulacji trudno oderwać wzrok. Piosenkarka wykorzystała kusicielski i damulkowaty image malarki do opracowania własnego image'u.

Voguing to rodzaj tańca polegający na przechodzeniu od pozy do pozy. Tancerz staje się wówczas lustrem, które odzwierciedla układy i układziki sylwetek z fotografii na stronach luksusowego magazynu modowego „Vogue”[107]. One nie wzięły się znikąd. Ich wystudiowanie, harmonia estetyczna, elegancja nawiązują do sztuki klasycznej i neoklasycznej. Z rzeźby greckiej do fotografii modowej przewędrował chociażby kontrapost, czyli ustawienie postaci w taki sposób, żeby ciężar ciała przenieść na jedną nogę, a pozycję zrównoważyć lekkim wygięciem tułowia i ramienia w stronę odwrotną. Stąd i wspólnota „Vogue'a” z malarstwem Łempickiej, która również sięgała do kanonów sztuki tradycyjnej. *Voguing* stworzyła queerowa afroamerykańska społeczność z Nowego Jorku, organizując i aranżując swoje bale, parkiet zrównując z wybiegiem. Zapewne Łempicka znakomicie by się na nich odnalazła. Subkulturę ukazuje w dokumencie *Paris Is Burning* reżyserka Jennie Livingston; zainspirowana nią Madonna stworzyła piosenkę, tym samym popularyzując niszowy trend.

Piosenkarka od początku kariery wspierała osoby LGBTQIA. W tekście utworu odniosła się do epidemii AIDS, która zdziesiątkowała queerową społeczność, na przykład nazywając taniec ucieczką od cierpienia. Klip, który przeszedł do historii popkultury, wyreżyserował David Fincher, twórca tak znanych filmów, jak *Fight Club*, *Siedem* czy *Zodiak*[108].

„Niech twoje ciało podąża za rytmem”, dyryguje wokalistka[109]. W teledysku zarówno ciała z obrazów Łempickiej, jak i ciała w tańcu cechuje zrytmizowanie. Monumentalne modelki malarki wydają się aż wychodzić z ram, dzięki temu wrażeniu porywając za swoim rytmem widzów.

Z ram wychodzi również osobowość artystki, która w życiu starała się tańczyć tak, jak sama sobie zagrała, a podczas nocnych tańców

wyzywająco wciskała się miednicą w partnera albo partnerkę[110]. Wmalowała w płótna własne pragnienia i pragnienia epoki pomiędzy wojnami, takie, jakie mogli spełniać ludzie uprzywilejowani. Być może współcześni zwolennicy jej działalności twórczej pragnęliby zaznać ich ekwiwalentu.

Doceniają oni to figuralne, czytelne malarstwo, o eleganckiej kolorystyce i z warsztatem, nad którym można powzdychać. Które nie jest zachowawcze, choć to tylko pozory. Nauki Lhote'a o łagodzeniu obrazów pod mieszczański gust wydały plon – cielesność modelek Łempickiej ma w sobie kliniczną, bezpieczną sterylność. Najwyraźniej seksualnością w mocno zestetyzowanym wydaniu łatwiej jest obłaskawić odbiorców.

Obrazy wywołują jednak szybsze bicie serc kolekcjonerów. Zwłaszcza kiedy przelicytowują oni niebotyczną cenę upatrzonego płótna. Już w trakcie aukcji zestaw cech obrazów Łempickiej, który Nicholson określił jako ekscytujący, czyli gorąca miłość, chłód i wyrachowanie[111], staje się częścią ich życia. Na licytacji w londyńskim domu aukcyjnym Christie's w lutym 2020 roku za *Portret Marjorie Ferry* zapłacono zawrotną cenę ponad osiemdziesięciu dwóch milionów złotych[112], co uczyniło Łempicką najbardziej kosztowną polską artystką.

Rozdział XI

Gustav Klimt, *Danae*, 1907 r.

POZŁACANE PLEMNIKI. *Danae* Gustava Klimta

Danae jest kobietą, która wyłoniła się z greckiego mitu. Pochodziła z rodziny królewskiej. Jej ojciec, król Argos o imieniu Akrizjos, czekał na syna, a doczekał się córki. Sprawę sukcesji mógł jeszcze pozytywnie rozwiązać wnuk. Akrizjos dowiedział się od delfickiej wyroczni, że owszem, wnuka mieć będzie, zabójczego, bowiem sam zginie z jego rąk. Jak wiadomo, dla Greków przepowiednia nie była bagatelką. Bogowie z ludźmi się nie patyczkowali, ludzie z ludźmi także nie. Brutalność była na porządku dziennym i nocnym. Rodzina, nie rodzina, nieważne. Akrizjos postanowił zatem zapobiec

zajściu córki w ciążę na ile się da. Uwięził ją w komnacie z drzwiami z brązu, niemożliwymi do staranowania.

Ochoty na schadzkę ze słynącą z piękności Danae nabrał ktoś, komu się nie odmawia. A nawet jeśli się mu odmówi, i tak zrobi swoje. Przecież jest nieliczącym się z nikim i z niczym bogiem wszystkich bogów.

Zeus obszedł i ojcowską przezorność Akrizjosa, i żoniną zazdrość Hery. Dostał się do komnaty, zamieniwszy się w złoty deszcz, który przeniknął przez szczelinę wprost do następnej szczeliny, tej między udami Danae. Wskutek schadzki królewna powiła syna, a Akrizjosowi jakże niechcianego wnuka, Perseusza[1].

Tym razem tatuś zamknął córkę z dzieckiem w skrzyni, którą wrzucił do morza. Historia nie miałaby posmaku telenoweli, gdyby zostali topielcami, zostali więc rozbitkami. Pominę kolejne odcinki, z wyjątkiem ostatniego, w którym wypełnia się klątwa: Perseusz przypadkowo zabija dziadka, rzucając dyskiem[2], który wichura porywa w stronę tamtego[3].

Zaskakujące? Nie takie rzeczy w mitologii się działy.

Mit o Danae służył malarzom znakomitym pretekstem do ukazania kobiecej nagości. Motyw podejmowali między innymi Antonio Allegri da Corregio, Tycjan, Jacopo Tintoretto, Antoon van Dyck, Rembrandt, Giovanni Battista Tiepolo[4]. Adaptowali go do pościelowej scenerii, wytwarzając aurę gotowości na przyjęcie kochanka. Jeżeli zostawał przyjęty, na twarzy głównej zainteresowanej malowała się aura błogości.

Mierząc się z tym zmysłowym tematem, Gustav Klimt zakomponował i zinterpretował go nowatorsko. Jego *Danae* pochodzi z lat 1907–1908, czyli kulminacyjnego momentu kariery, tak zwanego złotego okresu. Artysta wyróżnił się wówczas

połączeniem realizmu portretu z abstrakcją towarzyszącego mu ornamentu i hojnym ozłoceniem przedstawienia.

Tego w sztuce jeszcze nie było. Klimt odważył się pokazać bohaterkę mitu w oryginalnej, embrionalnej pozie. We wtuleniu ciała w rodzaj kokonu, w płytkiej przestrzeni kompozycji. Wystarczył jeden bliski plan – nagości Danae, która wypełnia większą część obrazu. Wydaje się aż wychodzić z niego na spotkanie ze spojrzeniem widza.

Danae leży na boku, wzdłuż przekątnej, i z nogami uniesionymi w górę, co samo w sobie budzi seksskojarzenia. Przestrzeń kompozycji zdominowana jest przez nader bujne kobiece udo, symbol zmysłowości, sygnał płodności[5]. Zajmuje ono niemal jedną czwartą całości[6].

Wymienione zabiegi dynamizują sylwetkę i pozwalają podejrzeć, gdzie trafia istna kaskada złotego deszczu. A trafia dokładnie między uda. Czy Danae przyjmuje go biernie, czy czynnie, skoro cała zamieniona jest w ekstazę?

Jej ciało zarysowują faliste i sprężyste linie. Eugène Grasset, twórca dekoracyjnej sztuki użytkowej, stwierdził: „Każda krzywizna stwarza wrażenie ruchu i życia... linia krzywa powinna być pełna, zaokrąglona, zamknięta i harmonijna jak łodyga pełna świeżego soku”[7]. Dokładnie w taki sposób prezentuje Klimt krzywizny sylwetki Danae, co czyni ją żywiołową i żywotną. Z bujnej łodygi ciała aż wylewa się sok.

Linia, będąca wizualnym odzwierciedleniem i interpretacją roślinnego pędu, właściwa jest sztuce secesyjnej.

Secesja oznaczała odłączenie, mianowicie od akademizmu, który hołdował historyzmowi, czyli naśladownictwu dawnych czasów i ich stylów[8]. W malarstwie polegał on na ultrarealistycznym i pełnodetalicznym oddawaniu postaci. Zachowują się one

z ekspresją godną teatralnej sceny, buszując w dekoracjach historycznych bądź orientalnych. Często gęsto w pseudohistorycznych bądź pseudoorientalnych. Twórcy preparują je ze wszelkimi szczegółami i szczególikami, żeby wydawały się prawdopodobne. Malarstwo tego typu można porównać do współczesnego filmu kostiumowego – melodramatycznie, miło dla oka, chodliwie? Tak jest. A czy do końca zgodnie z prawdą czasu?

Nie czepiajmy się prawdy ekranu.

Klimt wchłonął obowiązujące tendencje historyzujące w trakcie studiów w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, Szkole Rzemiosł Artystycznych[9]. Po jej ukończeniu założył wraz z bratem Ernstem i przyjacielem Franzem Matschem „Künstler-Compagnie", Kompanię Artystów[10].

Być może bracia Klimtowie odziedziczyli talent manualny po ojcu, pochodzącym z Czech[11] złotniku i grawerze[12]. Ich matka również miała zamiłowania artystyczne, chociaż w innej, muzycznej dziedzinie. Niedoszła śpiewaczka operowa została gospodynią domową. Przy siedmiorgu dzieci zajęć miała niemało. Gustav urodził się jako drugie z nich, w 1862 roku. W rodzinie się nie przelewało[13] i malarz dochodził do majątku samodzielnie[14].

Klimtowska kompania wspólnie wymalowywała historyzmy na ścianach cesarskich rezydencji i gmachów użyteczności publicznej[15]. Wzorowała się na stylu Hansa Makarta, akademickiego idola ówczesnego Wiednia[16]. Gustav zaczynał karierę od wykonywania dekoracji ściennych i plafonowych w teatrach, między innymi Wiednia i Reichenbergu, i w Kunsthistorisches Museum, wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki[17]. W malowidłach w tym ostatnim po raz pierwszy dokonał

odcięcia syntetycznie potraktowanej postaci od ozdobnie potraktowanego tła[18].

W 1892 roku przedwcześnie zmarł Ernst. Zrozpaczony Gustav niewiele pracował. Kiedy po trzech latach powrócił do twórczości, poczuł wiatr zmian[19] i rychło pożegnał się z akademickimi zasadami.

Wiedeńską secesję zakładał w 1897 roku, wraz z innymi postępowymi twórcami: Josefem Hoffmannem, Kolomanem Moserem, Alphonsem Muchą czy Josephem Marią Olbrichem. Grupa postanowiła skoncentrować się na działaniach łącznościowych, mianowicie styku sztuki krajowej z tendencjami międzynarodowymi i publiczności ze sztuką wychodzącą poza rzeczy popularne. Wydawała pismo „Ver Sacrum" [Święta Wiosna], głos secesji w austriackim domu[20]. Dzięki niezliczonej ilości takich magazynów secesja stawała się ruchem znanym w świecie[21].

„Każdej epoce – jej sztukę, a sztuce – jej wolność", głosiło hasło nad wejściem do specjalnie wybudowanego pawilonu, w którym odbywały się wystawy wiedeńskich secesjonistów[22]. Manifestowało zerwanie z akademicką dyktaturą. Nowinkarze postawili na stylistykę oddającą ducha teraźniejszości zamiast na wskrzeszanie przeszłości.

Nie takie walki artystów z zachowawczością w imię nowości są znane. I występują całkiem cyklicznie.

Chociaż ogólnoeuropejski ruch secesyjny bazował na odcięciu się od tego, co dawne, i hołubieniu tego, co nowe[23], jak każdy inny posiadał swoje korzenie. Nawet dość rozgałęzione. Wpłynęła nań sztuka japońska – ze swoją rytmiczną i rytmizującą linią, sztuka angielska – z Williamem Blakiem, prerafaelitami i ruchem Arts and Crafts, romantyzm – z jego odrodzeniem gotyckim i celtyckim,

wreszcie bliski mu w czasie i poglądach symbolizm[24], o którym jeszcze będzie mowa.

Rewolucja secesyjna w Wiedniu nie polegała ani na zdzieraniu gardeł w krzykach protestu, ani na wznoszeniu barykad. Kiedy wtargnęła na wiedeńskie salony, wnet zreflektowała się i przypomniała sobie o dobrych manierach, które jej krzewiciele mieli opanowane[25]. Zwłaszcza że gospodarze tychże salonów przyjęli ich z otwartymi ramionami. Wiedzieli, kto zacz – żadni awanturnicy, żadne wyrzutki. Po prostu mający ochotę na nieco inną twórczość[26]. Nawet obdarowali rewolucjonistów prezentami, i to niemałymi, finansując ich poczynania.

Takie postępowanie zakrawało na paradoks. Przyjmowali secesjonistów w pałacach utrzymanych w stylu historyzującym, który ci programowo zwalczali. A jednak ich lokatorzy, potomkowie zamożnej burżuazji, opowiedzieli się za secesją[27]. Wstyd im było nie podążać za duchem czasu? Owszem, nuworysze wiedzieli „co tam, panie, w Europie" i mieli snobistyczne ambicje[28].

Samozatrata (podczas gdy w myślach wyświetla się jedno wielkie *The End*), znana z poprzednich rozdziałów, nieobca była również wiedeńczykom przełomu wieków. Atmosferę tejże schyłkowości opisał Joseph Roth w *Krypcie Kapucynów*: „Ponad kielichami, z których bezczelnie piliśmy, niewidzialna Śmierć krzyżowała już swoje kościste ręce (...). Być może w głębi naszych dusz drzemała owa pewność, którą ludzie nazywają przeczuciem, przede wszystkim pewność, że stary cesarz umiera, każdy dzień coraz bardziej przybliża go do śmierci, a wraz z nim umiera nasza monarchia, nie tyle nasza ojczyzna, ile nasze cesarstwo, coś wspanialszego, większego, szlachetniejszego niż zwyczajna ojczyzna"[29].

Cesarska stolica obfitowała wówczas w kontrasty sytuujące się na styku splendoru i nędzy, tradycji i postępu technicznego, pruderii

i perwersji, hedonizmu i niepokoju, przepychu i ponuractwa. Nic dziwnego, że w niej Hugo von Hoffmansthal opisał rozpad „ja", a Robert Musil egzystencjalną pustkę. Ludwigiem Wittgensteinem targała filozoficzna niepewność, a Sigmund Freud przyjmował na słynnej kozetce znerwicowanych pacjentów.

Analogicznie do innych ogarniętych dekadencją światów i światków, na gruncie zniszczenia wyrastało nowe. W tym właśnie nowa sztuka, która czerpała soczyste inspiracje z całej tej zawieruchy dziejowej, obyczajowej, emocjonalnej. Mierzyła się, między innymi, z seksualnym tabu. W jej ramach Klimt ujawniał pragnienia i przyjemności.

Stąd ciało jego Danae zdaje się falować nie tylko linią, ale i płynącym poprzez nie rozkosznym doznaniem. Doznaniem, w którym zatopiona jest cała, jednak bez dwuznacznych dramatyzmów, które pobrzmiewały w sztuce japońskiej i ewentualnym jej pogłosie.

Cynamonowe pasma włosów Danae zdają się nawet kołysać pod wodą[30]. Autor miał niemałą wprawę w malowaniu naładowanych niejednoznaczną symboliką mieszkanek podwodnego świata. Kobiet-ryb, kobiet-węży wodnych, kobiet-syren, owijających się sobą nawzajem, blisko, coraz bliżej, w uścisku, mocnym, coraz mocniejszym, lesbijskim. Pławiących się z secesyjnym stylem i sznytem w złocistych dekoracjach.

Zdaniem Evy di Stefano, autorki *Uwodzicielskiego złota*, monografii artysty, w jego malarstwie kobieta pozostaje „tajemnicą nieuchwytną niczym płynąca woda"[31]. Zaś woda należy do odwiecznych symboli kobiecości, skorelowanej ze zmiennością, czyli płynnością. Stąd powracający w twórczości Klimta motyw lokatorki podwodnych czeluści. Taka równie dobrze może w nie wciągnąć upatrzonego delikwenta i już go z nich nie wypuścić.

Wraz z innymi ambiwalentnymi kobietami z twórczości Klimta nadaje się jak ulał do dekadenckiego przeglądu *femmes fatales*.

W pokoleniu symbolistów pozytywizm nie zdał egzaminu, podobnie jak nieodłączny od niego styl realistyczny. Iluzja w malarstwie traciła na wartości od postępków Vincenta van Gogha i Paula Gauguina. Wywalczone przez realistów, naturalistów i impresjonistów tematy, wzięte z życia codziennego, trąciły i raziły powierzchownością. Symboliści zwracali uwagę na pomijane w takim malowaniu głębokie idee i rejony wewnętrzne. Nie tak oczywiste, jak otaczająca ich rzeczywistość, chociaż pulsujące tuż pod nią[32]. Oddawali je nader sugestywnie. Brygady truposzy z ich obrazów odpowiadały całkiem współczesnym strachom.

Schyłek wieku wiązał się zarówno z niepokojem, co to będzie, co to będzie, jak i z nadzieją, że jednak lepiej. Tę dwuznaczną atmosferę oddaje oświadczenie z 1894 roku: „Stoimy u schyłku stulecia; jesteśmy świadkami zamknięcia historycznego okresu... Ludzkość jest dotknięta niemocą, to ogarnięta gorączkowym podnieceniem, to znowu bezwładna, znużona i zniechęcona. Tak wygląda prawda o cywilizowanych narodach. Coś umiera, coś jest już od dawna martwe”[33].

Czy nadarzyłaby się lepsza okazja, żeby pogrzebać idee i style, z których korzystano tyle i które zużyły się na tyle, że niczego nowego do przekazania nie miały? Na wzór symbolizmu secesja postawiła na syntetyczność i nastrojowość, które wywoływała jedność postaci z otoczeniem, a także na różnorodność symboli. Stworzyła nawet własną ikonografię[34].

Klimt popłynął z prądem nowych zjawisk. Skandal wywołały jego obrazy wykonane na zamówienie Ministerstwa Kultury dla Uniwersytetu Wiedeńskiego. Miały zawisnąć na suficie tamtejszej Wielkiej Sali, którego jednak zaszczytu nigdy nie dostąpiły[35]. Znać

w nich było wyznaczniki nowego stylu. A jego odważna tematyka i secesyjna estetyka miały równie wiele do powiedzenia, co czasami do wygarnięcia.

Uniwersytecki tryptyk artysty, symbolicznie odnoszący się do prawa, filozofii i medycyny, oskarżono o nieprzyzwoitość. Zarzuty te stanowiły wyłącznie przykrywkę dla prawdziwego powodu odrzucenia: Klimt nie ujął w obrazach pozytywistycznego przesłania, że nauka oświeci, a tym samym ocali ludzkość. Jego malowidła miały pesymistyczny, dekadencki wydźwięk *à la* filozofia Schopenhauera i Nietzschego[36], których to panów, nawiasem mówiąc, czytywał[37]. Dawały do zrozumienia, że filozofia nie pomaga w pojmowaniu sensu życia. Medycyna nie zwycięża śmierci. Prawo nie chroni przed niesprawiedliwością. Uniwersytet nie potrafił pogodzić się z wyrażoną przez twórcę myślą, że wiedza nie rozwiązuje problemów ani nie wyzwala od nieszczęść, a bezradnie rozkłada nad nimi ręce.

Wskutek skandalu Klimt pomachał na pożegnanie kolejnym zamówieniom publicznym. Ze smutkiem, ponieważ żywił wobec nich niemałe ambicje. Pożegnał się także z intratną profesurą na Akademii[38]. Z drugiej strony mógł dzięki temu rozwijać własne pomysły i własny styl.

Przystąpił do zbierania i realizowania zamówień na portrety przedstawicieli burżuazji i ich małżonek[39]. Im większe miał wzięcie, tym ustawiała się dłuższa kolejka klienteli. Burżuje, bardziej otwarci na nowinki w sztuce niż dworzanie[40], napełniali mu kieszeń również dzięki kolekcjonowaniu jego malarstwa[41]. Zaś pełna kieszeń pozwalała Klimtowi poświęcać się drugiej gałęzi twórczości. Hulaj dusza, piekła nie ma! Jednak są piekielnice...

Morderczo skuteczną Salome z głową Jana Chrzciciela, której zażądała po tańcu, Klimt przedstawił nawet razy dwa. Za każdym

razem seksualną, za każdym niebezpieczną, za każdym władczą. Analogiczne cechy mają jego Judyta, Atena czy Gorgony z *Fryzu Beethovena*.

Artysta ujmował także poczucie wyższości i wyniosłość kobiet spoza obszaru mitów i symboli. Mianowicie portretowanych wiedenek – poprzez ich spojrzenia, pozy, stylizacje, dekoracje. „Czy w przedstawieniach alegorycznych, czy portretach dam z towarzystwa, ich bohaterką zawsze jest ta sama mityczna kobieta, kobieta fatalna, starożytna menada”[42], celnie wypunktowała te zabiegi monografka Klimta.

Kobiety w ramach jego obrazów rzeczywiście wydają się bliskie upojnemu pierwiastkowi dionizyjskiemu, który opisał Nietzsche w kontraście do umiarkowanego pierwiastka apolińskiego. Apollo, niosący pozory rzeczywistości, i Dionizos, niosący rzeczywistości prawdę, chociaż różni, stanowią parę. Tym samym papużkami nierozłączkami pozostają pozór i prawda. Sztuka, choć tworzy pozór, służy poprzez niego wyzwoleniu się prawdy[43].

Obecny w sztuce dionizyjskiej tragizm potęguje wartość życia[44]. Nie dziwota, że ciemna strona klimtowskich *femmes fatales* jeszcze podbija płodność postaci i erotyczność samego przedstawienia. Oto kobiety, tym potężniejsze, że całymi sobą dają do zrozumienia, że znają i rozkosz tworzenia, i rozkosz niszczenia. Zabójcze tak pod względem atrakcyjności, jak i działania. Nie istnieje kult dionizyjski bez demonizmu i zapamiętania się[45] właściwych szalonym misteriom, w trakcie których bachantki potrafiły rozszarpać nieszczęśnika żywcem[46].

Danae Klimta nie zalicza się do pocztu kobiet fatalnych, ponieważ nie ma złowieszczego wymiaru. Natomiast po dionizyjsku, całą sobą zatraca się w doznaniu. Zamyka powieki, rozchyla wargi, zaciska dłoń, aż prawie wbija sobie paznokcie w pierś, zaplątuje

stopy w tkaninę. Mało? Rumieniec wypływający płomieniem na policzki daje pojęcie o temperaturze ciała – temperaturze wrzenia. Skóra, namalowana w odcieniach biszkoptu z kremem, daje pojęcie o jego apetycznej miękkości i perłowej promienności.

„Człowiek jednostkowy stanowi apolińskie widmo, pod którym pulsuje potężny nurt życia, będący jego podstawą”[47], wywnioskowała Malwina Rolka w artykule *Kogo spotyka Dionizos w filozofii Fryderyka Nietzschego?* Nie sposób okiełznać tego nurtu. Kierując się tym wnioskiem, można powiedzieć, że w *Danae* Klimt wydobył nurt życia, symbolizując go za pomocą złotego deszczu. Połączył zatem apoliński pozór, który wynika z obrazowania, z dionizyjską prawdą, która wynika z rzeczywistości.

Malarz odniósł Danae i inne kobiety w swoim malarstwie do jednej i tej samej, nieludzkiej i porywającej mocy. Mimo że w wiedeńskiej operetce rozlegało się: „Kobiety, kobiety, wieczne boginie!”, owemu podziwowi towarzyszyła pogarda[48]. „Całe ciało kobiety jest uzależnione od jej organów seksualnych, (...) kobieta jest istotą, która spółkuje wszędzie”[49], tak niechęć do innej płci niż własna uzasadniał Otto Weininger, który mógłby być chorążym mizoginii. Klimt wywrócił jego twierdzenie na drugą stronę[50]. Otóż przypisując kobiecie nadzmysłowość, kobietą się zachwycił. Jednocześnie jego zachwyt wynika głównie z wyróżnionej cechy.

Rozpulsowany, rozmusowany nadzmysłowością kokon ciała Danae otacza drugi, zewnętrzny. Podkreśla on i dekoruje nagość. Składa się nań wspomniane złoto deszczu, a także biel i purpura. Obwodzą one sylwetkę jednym wspólnym kręgiem. Gładka biała materia wysuwa się spod niej, kojarząc się z prześcieradłem. Zwiewne, półprzezroczyste purpurowe woale, rozmieszczone przeciwstawnie, osnuwają Danae z obu stron, muskają jej stopy i bok. Przypominają rozstępującą się kurtynę, która odsłania widok

na przedstawienie ciała, wciąż nierozchyloną do końca. Prawą stronę obrazu, analogicznie do lewej, zdobi złoto. Tym razem Klimt ujarzmił je w powtarzalnych wzorach o kolistych kształtach, które umieścił na woalu. Złoto jest ornamentalne, ornament jest złoty...

Cenny kruszec czyni kompozycję jeszcze bardziej ponętną ze względu na jego walory plastyczne. Pozwala różnicować części dzieła na błyszczącą i matową[51], co w malarstwie jest bardzo rzadkie. Przydaje zatem obrazowi atrakcyjności, szlachetności, a przy tym swoistej muzyczności. Złoty deszcz niemal wibruje dźwiękiem, a złote ornamenty powtarzają się rytmicznie, jak refren. Umuzykalnienie odziedziczone po matce[52] Klimt adaptuje do malarstwa.

Jednocześnie nie sposób nie dostrzec, że ma się do czynienia z nieodrodnym synem złotnika. Początkowo Klimt ozłacał wyłącznie ramy swoich obrazów, później lokował złoto w ich tle i detalach. Wreszcie pozwolił mu powiększyć wpływy, aż do zdominowania przestrzeni[53]. Ukoronowanie złotego okresu stanowi *Pocałunek*, hit hitów (choć według niektórych kicz kiczów).

Skąd malarz sprowadzał te szalone ilości złota? Ze sztuki dawnej: starożytności egipskiej i greckiej, średniowiecza bizantyńskiego i romańskiego[54]. Największy wpływ wywarły na niego podróże do Rawenny, które odbył w 1903 roku[55], gdy pozwolił się urzec mozaikom z płaskimi postaciami spoza tego świata. Ich odrealnienie i uwznioślenie podkreślały dodatkowo złote tła[56]. Klimt dokładnie zapoznał się z raweńską techniką[57], aby pozłacając własne dzieła, również przenieść widza do rzeczywistości usytuowanej poza przestrzenią i czasem[58]. Swoje postaci czynił paralelnie ikonicznymi i wiecznymi, kiedy powlekał i utrwalał je cennym kruszcem.

Jak widać, wcale nie zapomniał więc o akademickich naukach, które stawiały historyzm na piedestale. Z tym że inspiracje czerpał

z przeszłości dowolnie, dopasowując je do własnej maniery. Zmieszał historyzm z najnowszymi trendami w sztuce i uczynił Bizancjum ze współczesnego mu Wiednia[59]. Kto artyście zabroni? W jego twórczości kobieta jest wprawionym w obraz klejnotem[60], który dzięki niej zyskuje na wartości.

Taka jest właśnie Danae. Zamknięcie sylwetki i otoczenie jej dekoracją może również odnosić się do odizolowania mitycznej królewny od świata. Mimo że naga, mimo że pełna żądzy, pozostaje nietykalna i „wsobna". Jednocześnie drugi kokon chroni ją przed tym, co zewnętrzne, co mogłoby przeszkodzić i zaszkodzić.

Pod względem formalnym czyni on kompozycję zwartą. Z drugiej strony jednak nie przeszkadza spojrzeniu w obejmowaniu zarówno całości, jak i detali, które się na nią składają.

Wiedeńska odmiana secesji szczególnie upodobała sobie ornament geometryczny. Z kołem, kwadratem[61], prostokątem. Hans Curjel, historyk sztuki, zaznacza jednak, że „około 1900 roku prostokątne kształty były tak samo atrakcyjne, jak pełne dynamiki, falujące układy... Stosowanie elementów geometrycznych wyzwala nie mniejszą wrażliwość artystyczną i nie mniejszą siłę wyobraźni"[62].

Klimt bezkolizyjnie zestawia falowanie z geometrią, co jest widoczne i odczuwalne w *Danae*. Wszystkie elementy obrazu, mimo różnic i napięć pomiędzy nimi, pozostają w organicznym związku: linearyzm rysunku ciała i wijących się włosów wraz z malarskością skóry, realizm postaci wraz ze stylizacją tła.

Od *Portretu Emilii Flöge* (1902) malarz coraz mocniej zagęszczał ornamentalną tkankę na obrazach, aż niemal zupełnie je zarosła[63]. Jednocześnie abstrakcyjne elementy dekoracyjne w jego dziełach można traktować jak obrazy w obrazie. Możliwe, że dały one do myślenia takim abstrakcjonistom, jak Kandinsky czy Klee[64].

Niektórzy zarzucają Klimtowi powierzchowność. „(...) w dekoracyjnej wirtuozerii (...) nie wyczuwa się głębszego związku między treścią czy przedstawioną postacią a motywem”[65], napisał Stephan Tschudi-Madsen, historyk sztuki, autor książki *Art Nouveau*.

Również obecnie większą wagę przykłada się do formy dzieł Klimta niż do ich treści. A ich niepodważalną i niepowtarzalną dekoracyjność wykorzystuje się, reprodukując je na rozmaitych produktach, od przykładanych do ust filiżanek po wciągane na stopy skarpety.

Wszyscy ci, którzy traktują gwiazdę secesji jak beztroskiego dekoratora, nabierają się jednak. Dlaczego? „Głębię należy ukryć. Gdzie? Na powierzchni”[66], wskazuje Hugo von Hofmannsthal, poeta. Tamże ukrył ją malarz. Di Stefano porównuje znaczenie ornamentu w sztuce Klimta do właściwości psychoanalizy. Stwierdza, że podobnie jak podświadomość daje o sobie znać w pozornie błahej rozmowie, w jego twórczości przekaz daje o sobie znać w ozdobnym detalu[67].

Pochylmy się zatem nad znaczącą dekoracją w *Danae*. O jednym ornamencie nie było jeszcze mowy. Mianowicie o czarnym prostokącie, który znajduje się tuż przy złączeniu ud kobiety. W sztuce Klimta prostokąt to symbol falliczny. Odnosi się do męskości w *Drzewie życia* i w *Pocałunku*, pochodzących z tego samego okresu co *Danae*. W przypadku *Danae* prostokąt stanowi dodatkowy znak obecności Zeusa[68] czy – szerzej – pierwiastka męskiego.

A czym jest złoty deszcz? Deszczem monet, z którego one odpryskują jak krople? Owszem, w interpretacjach innych obrazów z Danae monety dawały pole do moralizatorskiego popisu, że złoto otwiera wszystkie drzwi, w tym do komnaty ciała. Jednak według

jednej z najciekawszych interpretacji dzieła Klimta, mamy przed sobą deszcz pozłacanych chromosomów i/lub plemników. To do nich nawiązują składające się nań kształty[69]. Danae stapia się więc w jedność ze strumieniem życia.

Dalsza część interpretacji, którą podjęli Scott F. Gilbert i Sabine Brauckmann, odnosi się do wzorów na woalu. Ozdobny kaprys? Nawiązanie do sztuki mykeńskiej? Ani to, ani to. Ornament biologiczny, biomorficzny, nawiązujący do wyglądu blastocystów. W stadium blastocysty zarodek jest implantowany do ściany macicy. Pozycja ciała Danae powtarza kształt tego narządu. Klimt dokonał zatem połączenia sztuki z biologią, biologii z ornamentem[70]. Symbolicznie i dekoracyjnie odniósł się do procesu zapłodnienia Danae przez Zeusa i do zapłodnienia jako takiego. Przedstawił plon zjednoczenia kobiecości i męskości na planie kobiecego ciała.

Skąd jednak wytrzasnął specjalistyczną wiedzę? Czy w jego czasach była już dostępna? Jak najbardziej. Blastocystę po raz pierwszy opisali August Rauber i Rudolph Leukart w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Klimt zapoznawał się z biologicznymi tajnikami, bywając w salonie Zuckerkandlów. Prowadziła go Bertha Zuckerkandl-Szeps, pisarka i dziennikarka, pasjonatka sztuki współczesnej. Spraszała nie tylko literatów i malarzy, ale także naukowców. Jej mąż Emil był jednym z wiodących wiedeńskich anatomów. Aktywnie uczestniczył w wyjaśnianiu społeczeństwu wyników badań naukowych.

Za sprawą Klimta zaczął prowadzić wykłady na drugą nóżkę, przeznaczone dla artystów. Prezentował im na slajdach naczynia krwionośne, naskórek czy neurony widziane pod mikroskopem. Pani Zuckerkandl-Szeps stwierdziła nawet, że pod wpływem mężowskich wykładów klimtowska paleta uległa wzbogaceniu.

Malarz mógł także konsultować się z innym gościem Zuckerkandlów, embriologiem, pisarzem i artystą Hansem Przibramem, który publikował swoje prace twórcze w znanym skądinąd Klimtowi „Ver Sacrum”[71].

Inną interesującą ścieżką podąża odczytanie dzieła, które skupia się na seksualnej satysfakcji Danae. Współczesna artystka Lena Krzepina dokonała reinterpretacji kultowych obrazów poprzez fotografie utrzymane w duchu feminizmu. W kadrze, który wykonała w odniesieniu do obrazu Klimta, spomiędzy ud rozanielonej Danae wypływa plama turkusowego brokatu. Krzepina omówiła rzecz w wywiadzie: „Chciałam sfeminizować tę dość brutalną historię oprószoną złotem, zmienić ją w historię kompletnie odwrotną: kobieta po satysfakcjonującej masturbacji, skulona po finale, jakim jest wytrysk, może nie złoty, ale bardziej współczesny, bo brokatowy”[72].

Kierując się tym tropem można powiedzieć, że klimtowska Danae nie przyjmuje fali rozkoszy z zewnątrz, lecz funduje ją sobie sama. Przecież nie wiadomo, gdzie tkwi druga dłoń kobiety. Bohaterka mitu jest więc hermetycznie zamknięta w kokonie indywidualnej przyjemności (swoją drogą Klimt nie omieszkiwał przedstawiać kobiecej masturbacji także na rysunkach).

Anaïs Nin, dwudziestowieczna beletrystka i diarystka, nazywa intymne wydzieliny specyficznym i romantycznym określeniem: „miłosne miody”, metaforycznie ujmując lepkość i słodycz ich doznania. Kontynuując interpretację masturbacyjną, można by zatem stwierdzić, że Danae wydziela własny złoty miód.

Wspomnianego sformułowania Nin użyła między innymi w *Matyldzie*, utworze z erotycznego zbioru opowiadań *Delta Wenus*. Opisała tam scenę, w której kobieta przygląda się swoim narządom intymnym w lustrze, a następnie przechodzi do pieszczot.

„Matylda zaczęła zastanawiać się, czy i ona mogłaby zaczerpnąć trochę miodu ze swego tajemniczego jądra. Palcami rozwarła drobne wargi sromu i poczęła głaskać je delikatnymi, kocimi ruchami, tam i z powrotem, jak czynił to Martinez swymi ciemnymi, pełnymi wigoru palcami. Przypomniała sobie te ciemne palce na swoim ciele – tak bardzo z nim kontrastujące – oraz ich grubość, która kazała spodziewać się raczej bólu niż przyjemności przy dotyku. A tymczasem... jak delikatnie potrafiły pieścić, pomyślała teraz, jak lekko pochwycił palcami jej wargi... tak jakby dotykał zamszu. Ujęła je tak jak on przedtem, palcem wskazującym i kciukiem. Druga, wolna ręka kontynuowała tymczasem pieszczoty. Ogarnęło ją to samo obezwładniające uczucie co wtedy, pod wpływem dłoni Martineza. Gdzieś z głębi napływała już słonawa wilgoć, zraszając skrzydełka płci”[73].

Również Danae samodzielnie kosztuje obezwładniającego miodowego doświadczenia, kiedy w pobliżu zaledwie majaczy wizja partnera – niewielki przecież prostokąt.

Trzecia interpretacja, którą proponuję, to konsensus między poprzedniczkami wynikły z odczytania Danae poprzez poezję. Czarny prostokąt jest nitką prowadzącą do kłębka skutku. Do rzeki przyjemności, która zalewa ciało, przelewa się przez nie i która się z niego wylewa.

Jesteś zazdrosny
o rozkosz, którą mi dajesz, bo zdradzam cię
z tą rozkoszą.
Dajesz mi ją jak nitkę źródła,
a we mnie wybucha
w rzekę.
Ona mnie unosi
tam, gdzie ciebie już nie ma,

ku rajom,
których nigdy nie doznasz
i nie zrozumiesz...[74]

Klimt postanowił poznać te raje na tyle, na ile się da i uda. Należy do wierchuszki malarzy, którzy seksualności poświęcili twórczość, jednocześnie pozostając rozseksualizowanymi prywatnie.

Zdaniem di Stefano malarstwo Klimta stanowiło jego Monte Verità. Po wzgórzu o tej nazwie w szwajcarskiej Asconie hasali wolnomyśliciele i wolnoduchy, wykonując treningi, których u Ewy Chodakowskiej się nie uświadczy. Ćwiczyli na pograniczu eurytmii, jogi i gimnastyki leczniczej, wolni od odzieżowych zobowiązań[75] bądź odziani w luźne tuniki. Praktykowano także wspólnotę materialną i miłosną, uprawiając wolną miłość. Postulowano nowy matriarchat. Zaś di Stefano twierdzi, że twórczość Klimta oddaje jego marzenie o matriarchacie[76]. Jednak malarz szufladkował kobietę zgodnie z własnymi zamierzeniami artystycznymi, na przykład wiążąc ją z cyklem powstawania i przemijania. Wszak nie licząc przedstawień kobiet nadzmysłowych tworzył wizerunki kobiet ciężarnych i kobiet w jesieni życia[77], o których wspomina się rzadziej.

Ukazywane przez niego panie są silne siłą biologii, która właściwie nie zależy od nich. Klimt zdawał sobie sprawę, że ta moc jest ślepa. We *Fryzie Beethovena* ucieleśnił ją za pomocą potwora Tyfona[78], któremu nadał wygląd King Konga z rozdziawioną gębą. Bestii towarzyszą kobiety na różnych etapach egzystencji, bezwstydnie i bezlitośnie uświadamiające przemijanie.

Tak czy inaczej Klimt ślinił się na widok kobiet. Co miał czynić, jeśli nie przekuć tego w sztukę? Pisarz Arthur Schnitzler w dramacie *Komödie der Verführung* [Komedia uwodzenia], którego akcja

dzieje się przed wybuchem I wojny światowej, stworzył postać malarza Gysara, potrzebującego, by uprawiać sztukę (również życia), ślicznotek. Poszukuje ich niestrudzenie i nieustannie. Kiedy chwyta ślicznotkę w sidła swojej pracowni, seans pozowania wnet zamienia się w seksrandkę. Pracownia Gysara mieści się w ogrodzie otoczonym wysokim murem, „niczym wyspa na morzu świata", czyli Cytera, mityczna wyspa miłości. W takim samym otoczeniu było położone legendarne studio Klimta[79].

Przypadek?

Znajdowało się ono, rzecz jasna, w Wiedniu, na Feldmühlgasse 11, w trzynastej dzielnicy, cztery kwartały od pracowni Egona Schielego[80]. Pracownia stanowiła odrębną wyspę również w całkiem uporządkowanym i całkiem mieszczańskim życiu Klimta. Zajmował mieszkanie z matką i siostrami. Nie nęciła go światowość i nie przepadał za podróżami. Miał swoje codzienne rytuały, jak choćby przechadzkę do Schönbrunnu na śniadanko w Tivoli, w trakcie którego zajmował się korespondencją, albo wieczorny posiłek z matuchną[81].

Jakże różniło się od tych przyzwyczajeń życie w pracowni! Na jej drzwiach malarz wypisał kredą swoje inicjały i wskazówkę, żeby stukać głośno. Kiedy otwierał drzwi, oczom wchodzącego ukazywały się sztalugi z kilkoma płótnami[82]. O nogi zapewne ocierali mu się stali lokatorzy – koty. Musiał uważać, gdzie stawia kroki, żeby nie podeptać walających się po podłodze rysunków[83], którymi zabawiały się mruczki. Zwijają je w trąbkę? Nie szkodzi! A pocieranie rysunków o siebie nawzajem to najlepsza fiksatywa[84] (czyli sposób na utrwalenie dzieła).

W rysowaniu artysta odnajdywał artystyczną swobodę. Malarstwo było bardziej wymagające. Kosztowało ogrom przygotowań, zarówno ze względu na wymiar symboliczny, jak

i dekoracyjny obrazów[85]. Praca nad wykończeniówką wymagała czasu, i to jakiego! Klimt przez dwa lata cyzelował detale przy *Pocałunku*, a cztery nakładał złote płatki na *Portret Adele Bloch-Bauer*[86].

Impuls chwili, kiedy ołówek migiem posuwał się za jego dłonią i utrwalał podpatrzoną pozę, był zupełnie czymś innym. Ponadto Klimt wyznawał wiarę w święte ćwiczenie ręki poprzez rysunek. O ile obrazów nie malował w nie wiadomo jakich ilościach, o tyle jego rysunki trudno zliczyć. Ani ich nie wystawiał, ani nie sprzedawał, choć polowali na nie kolekcjonerzy. Ołówkiem zapisywał również wyniki podglądania modelek w swojej pracowni, które prowadziły w niej życie bliskie kociętom. Czekając na swoją kolej, wyciągały się na kanapach, przeciągały, kuliły (jak Danae), przysypiały, wtulały się w siebie nawzajem, z pieszczotami w zanadrzu[87]. Klimt przyszpilał do papieru ulotność ich ułożeń lekką, delikatną i dynamiczną, nieco rozwibrowaną kreską. Na rysunkach ukazywał seksualność pozbawioną mitów i dekoracji.

Powstawał wizerunek za wizerunkiem, jak w katalogu godnym donżuana. Na jego kartach w poezję przemieniała się obsesja[88].

W Wiedniu plotkowano, że klimtowskie modelki są gotowe nie tylko na przyjęcie każdej pozy, ale i każdej erotycznej propozycji mistrza[89]. Dla ułatwienia sprawy Klimt niczego nie zakładał pod obszerną tunikę[90] w kolorze indygo, którą uwielbiał i nosić, i zdejmować. Można się w tym stroju doszukać inspiracji japońskim teatrem nō[91] i Monte Verità.

Po śmierci artysty o ustalenie jego ojcostwa wniosło czternaście jego byłych modelek[92]. Cóż, historyk sztuki Hans Tietze w 1919 roku napisał, a raczej zdiagnozował, że w malarzu czaiła się udręka, która jednak nie stawiała mu przeszkód, żeby żył pełnią życia[93].

Klimt zorganizował sobie raczej harem niż komunę. W pracowni rysowała się niemała przewaga mistrza nad modelkami, pod względem doświadczenia, statusu, charyzmy. Poddawały się jego życzeniom, ba!, prześcigały się, która ma je spełnić. W wolniejszych chwilach panny zwierzały mu się z tego, co je trapi. Nie skąpił im ani swojego ucha, ani swoich funduszy[94].

Plotkowano, że zawiązywał romanse również z wysoko postawionymi paniami, które zamawiały u niego portrety[95]. On sam przyznawał się bez bicia, że nie interesuje się sobą, a innymi osobami, „przede wszystkim rodzaju żeńskiego”[96]. Jak orzeka Małgorzata Czyńska, historyczka sztuki, podstawową siłą Klimta było wywieranie wpływu na innych. A do wpływania na kobiety miał talent największy[97].

Egon Schiele scharakteryzował go jako krępego, ponurego i opalonego[98]. Nie ma wnikliwszego spojrzenia niż spojrzenie malarza – Klimt do typowych przystojniaków się nie zaliczał. Lecz do samców alfa jak najbardziej[99]. Na archiwalnych fotografiach promieniuje pewnością siebie. Nie mizdrzy się do nikogo, pozostaje zdystansowany. Za to jego kochanki konkurowały ze sobą nieustannie, nieraz zostając wrogami[100].

Di Stefano stara się go tłumaczyć. Oznajmia, że kobiecy korowód miał przyczynę nie tyle w niezaspokojonym pragnieniu casanovy, ile w artystycznym pragnieniu uchwycenia i utrwalenia atmosfery epoki. W tym typu kobiecej urody w ówczesnym Wiedniu. Do tego celu artyście potrzebne były i kocie dziewczęta z przedmieścia, i wykwintne damy z towarzystwa[101].

Apokalipsa nie majaczyła w oddali, ale właśnie stukała do drzwi. Dla Klimta być może zbyt cicho. Na jej pukanie zareagowali austriaccy ekspresjoniści, on nie potrafił odżegnać się od realizmu i dekoracyjności, żeby podążyć w stronę deformacji równej

Schielemu czy Kokoschce, wschodzącym gwiazdom[102]. Dlatego „krył się przed narastającym niebezpieczeństwem za czymś w rodzaju tęczowego parawanu”[103].

Parawan, zwany stylem kwiecistym, rozstawił po kryzysie, który przeżywał po apogeum złotego okresu. Rozmigotał go psychodelicznie kolorowymi płaszczyznami, które przypominają kwiatowe kobierce.

Swoje predyspozycje przyjął z całym dobrodziejstwem inwentarza[104], uznawszy, że skoro dekoracyjności nie przeskoczy, spróbuje wykorzystać ją od nowa. Usidliła go na dobre i na złe.

Z wianuszka otaczających go kobiet najbliżej usidlenia była Emilia Flöge. Klimt poznał ją dzięki swojej familii; z siostrą Emilii ożeniony był jego brat. Po przedwczesnej śmierci Ernsta Gustav zajął się wdową i dzieckiem; właściwie miał na utrzymaniu dwie rodziny, bowiem w zbliżonym czasie zmarł jego ojciec[105]. Zbliżył się do rodziny Flöge, a tym samym do panny Emilii. Chadzali a to do teatru, a to do opery, a to do kawiarni. Klimt miał już swoje chody pośród bohemy i burżuazji, więc zapoznawał Emilię z ich przedstawicielami[106].

Znajomości te okazały się nader przydatne.

Emilia miała smykałkę do projektowania mody. Założyła salon odzieżowy, który nazwała Siostry Flöge[107]. Stroje z niego wpisywały się w secesyjną stylistykę. Projektantka mogła liczyć na kreatywność Klimta, w tym podczas modowych sesji zdjęciowych, nad którymi pracowali wspólnie, on jako fotograf, ona jako modelka. Autor *Danae* prawdopodobnie jako pierwszy fotografował modę w plenerze i publikował wyniki sesji w prasie[108].

Siostrzany salon stał się oddziałem Warsztatów Wiedeńskich[109]. Secesyjne *Gesamtkunstwerk*, czyli totalne dzieło sztuki, zakładało

współdziałanie różnych artystów w ramach jedności różnych dziedzin. W imię tejże jedności Klimt przełożył na język plastyczny *IX Symfonię* Ludwiga van Beethovena.

Gesamtkunstwerk stawiało na równi sztukę i rzemiosło[110]. W praktycznym odniesieniu do mieszkania oznaczało, że całość i detale, obrazy i meble miały zostać zestrojone, ze sobą nawzajem i ze stylem życia lokatorów. Taką harmonię pozwalały osiągnąć rozmaite cacka od Warsztatów Wiedeńskich[111]. Siostry Flöge zajmowały się dopełnianiem wyglądu mieszkania wyglądem jego mieszkanki[112].

Moda lansowana przez Flöge i Klimta miała wymiar awangardowy. Oboje przynależeli do reformatorskiego nurtu, narodzonego w Anglii w latach osiemdziesiątych XIX wieku razem z walką emancypacyjną, który wyzwalał kobiety z okowów gorsetów na rzecz komfortu. Do tego rodzaju mody zaliczał się także mniej formalny niż dotychczas strój męski[113].

Jak często bywa, artystyczne dowody buntu przeciwko społeczeństwu kupowali najbardziej uprzywilejowani jego przedstawiciele. Obrazy u Klimta, zaś ubrania, buty, biżuterię i tym podobne rzeczy zamawiały u Sióstr Flöge burżujki[114].

Malarsko-krawiecki duet wypielęgnował kontakt prywatny. Klimt i Flöge wyjeżdżali nawet razem na wakacje, do Attersee, gdzie podobno nie odstępowali siebie na krok[115]. Nieraz się fotografowali, na przykład na łódce, w obszernych autorskich tunikach, które rozdymały podmuchy wiatru. Klimt przy wiośle, zapatrzony w jezioro, Flöge z dłonią na jego ramieniu, urocza w krótkich lokach i uśmiechu od ucha do ucha. Falujące chwile błogości.

Kim była Emilia? Przyjaciółką, partnerką, konkubiną, wieczną narzeczoną?[116]. Plotkarze łamali sobie nad tym głowy.

Niezdolność do wejścia w stały związek di Stefano tłumaczy właściwym wielu artystom strachem przed małżeństwem jako zagrożeniem dla wolności twórczej[117]. Podobne podejście znamy z przypadku Courbeta. Malarzy łączy również nieposkromiony apetyt.

Gustave Moreau, Auguste Rodin, Fernand Khnopff, Edward Munch, a na polskim podwórku Bruno Schulz – oto kolejni artyści, którzy ukazywali kobiece moce, choć woleli nie sprawdzać, jaki ich poziom będzie prezentować szanowna małżonka. Klimt również nie zamierzał spędzać bezsennych nocy na rozmyślaniach, na ile będzie musiał zrezygnować z kultu sztuki w imię roszczeń, które prędzej czy później wysunie stała partnerka[118]. Nie zamierzał poświęcić się kobiecie w życiu, wystarczało, że poświęcał się w sztuce. Zwierzył się nawet, że obawia się prawdziwej miłości i czuje przed nią respekt[119].

Wyznał zatem Flöge, że od wzięcia z nią ślubu woli podarować jej obraz[120]. Zestawianie malowania z ożenkiem było wtedy na czasie. Alma Mahler (narzeczona Kokoschki i *Narzeczona wiatru* z jego obrazu), obiecała „swojemu" malarzowi, że wyjdzie za niego, kiedy ten namaluje znakomite dzieło. Jednak okazała się niesłowna[121]. Za to Klimt dotrzymał obietnicy w takim sensie, że namalował Flöge. Na portrecie jego autorstwa projektantka rzuca wyzwanie spojrzeniem i strojem, wężowato wysmukła w długiej modrej sukni, haftowanej bardziej wzdłuż niż wszerz ornamentami. Niektórzy badacze uważają, że została uhonorowana jeszcze bardziej. Twierdzą, że to ona jest lubą, zaś Klimt lubym, których związek artysta zaklął w złoto w *Pocałunku*[122].

Obrazy są piękne, lecz życie z królem secesji, który pozostał nim, nawet gdy wystąpił z grupy secesjonistów, równie pięknie nie wyglądało. Nie zważając na uczucia, które żywiła do niego Flöge,

Klimt zawiązał romans z rzeczoną Almą Mahler, która u zarania tej znajomości nazywała się jeszcze Schindler. Poznał ją jako siedemnastoletnią pasierbicę Carla Molla, członka wiedeńskiej Secesji. Panienka, mimo wieku, nader pilnie zdobywała szlify *femme fatale* (*Namiętna pasierbica*, idealny tytuł dla romansidła!). Nad wiek oczytana, choć w poważniejszym repertuarze (tłumaczyła pisma Ojców Kościoła), a także nad wyraz umuzykalniona. Roztaczała urok, od którego mężczyznom miękły kolana[123].

Na archiwalnych zdjęciach często zwraca twarz profilem i rzuca porozumiewawcze spojrzenie, którym zdaje się wyznawać: „Patrzę tylko na ciebie". Wśród jej zdobyczy miłosnych znaleźli się tacy artyści, jak pisarz Franz Werfel, kompozytor Gustav Mahler, architekt Walter Gropius. I wspomniani malarze. Stąd, poza tytułem pierwszej *femme fatale* Wiednia, zdobyła tytuł muzy i wdowy czterech sztuk[124].

Flöge na romans Klimta zareagowała połknięciem garści tabletek nasennych. Na szczęście próba okazała się nieudana, a niedoszła samobójczyni trafiła na kozetkę do samego Freuda, który poprzeglądał sobie klimtowskie rysunki, głównie akty. Jakiej porady udzielił? Żeby pacjentka trzymała się od ich autora jak najdalej.

Nie posłuchała. W 1918 roku Klimt przeszedł wylew, a na domiar złego zachorował na zapalenie płuc. W ostatnich słowach poprosił, żeby posłać po Emilię[125].

Niesyty kobiet i ornamentów połączył obie miłości w obrazach, w tym w *Danae*. Oto erotyzm w eleganckim, ba!, wyszukanym wydaniu[126]. Albo i królewskim, bo podpartym purpurą. A może purpura i złoto wyrażają królewskość i boskość ukazanego przeżycia? Tak czy inaczej Klimt zaoferował widzowi podglądanie intymnej chwili w wersji lux.

Danae jest również przedstawieniem poczęcia. Klimt symbolicznie ujął moment, nie zaś miejsce pochodzenia świata. Może należałoby zatem odebrać królewską koronę obrazowi Courbeta i ukoronować *Danae*? Umarła królowa, niech żyje królowa! Lecz kto daje i odbiera...

Chyba lepiej postarać się o drugi diadem.

Wybrana literatura

Replika", post na Facebooku z 27 marca 2020, https://www.facebook.com/ReplikaKPH/photos/a.405529264993/10158416761499994/?type=3&theater

0 Best Kisses in Famous Artworks, https://onarto.com/10-best-kisses-in-famous-artworks/

01 wielkich artystów, red. S. Farthing, przeł. D. Zielińska, R. Jacoby, Warszawa 2009

damowska Joanna, *Portret artysty. Gauguin według Herberta*, https://herbertguru.wordpress.com/2015/01/20/joanna-adamowska-gauguin-wedlug-herberta/#more-2930

madio Ginevra, *L'erotismo inquieto di Johann Heinrich Füssli*, https://www.frammentirivista.it/lerotismo-inquieto-di-johann-heinrich-fussli/

nay Brian Adam, *The Bolt Painting Analysis*, https://www.academia.edu/7772054/The_Bolt_Painting_Analysis

nfam David A. i in., *Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, M. Dolińska, B. Mierzejewska, Warszawa 2006

rtspace Editors, NSFW! 10 Erotic Artworks That Will Make You Feel Like A Prude, https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/the-art-of-the-erotic-one-55066

very Ellis, *Ostatni akt. Tamara Łempicka i piękna Rafaela*, przeł. M. Białoń-Chalecka, Wrocław 2012

arthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999
artolena Simona, *Wielcy malarze. Toulouse-Lautrec*, przeł. K. Brzeziński, Warszawa 2016
ataille Georges, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015
ataille Georges, *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009
audelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000
ednarczyk Monika, *„Nieskończona jest rola dźwigacza sensu". O znaczeniu ruchu w twórczości Brunona Schulza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego", 4 (1/2012)
erk Jill, Banham Joanna, *Dictionary of Artists' Models*, London – Chicago 2001
iałoszewski Miron, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003
ianco David i in., *Akademizm, romantyzm, realizm*, przeł. H. Podgórska, Warszawa 2011
ieńczyk Marek, *Ulotne chwile Fragonarda*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/ulotne-chwile-fragonarda-31810
iography of Egon Schiele, http://www.schiele-dokumentation.at/egonschiele_en.php?-link=Egon%20Schiele
lake, Nation and Empire, red. S. Clark, D. Worrall, Hampshire 2006
olecki Włodzimierz, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017
osc David, *Przejrzyste źródło*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2015
owman David, *Paul Gauguin's erotic life*, https://www.salon.com/2002/08/02/gauguin/
runo Schulz, reż. A. Sikora, 2014

arter Sarah, *Henry Fuseli and The Sexual Sublime, A Thesis Presented to The University of Guelph*,

https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/8677/Carter_Sarah_201501_Ma.pdf?isAllowed= y&sequence=1
hoderlos de Laclos Pierre, *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2004
ieślak Stanisława, *Jak pani Fuseli feministkę z domu pogoniła*, http://edusens.blogspot.com/2017/01/jak-pani-fuseli-feministke-z-domu.html
irocka Anna, *Mona Lisa. Historia florentynki, która osobiście znała Leonarda da Vinci*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/mona-lisa-historia-florentynki-ktora-osobiscie-znala-leonarda-da-vinci/
irocka Anna, *Początek świata, czyli obraza moralności*, http://annacirocka.blogspot.com/2018/02/poczatek-swiata-czyli-obraza-moralnosci.html
laridge Laura, *Tamara Łempicka*, przeł. Ewa Hornowska, Poznań 2009
leland John, *Pamiętniki Fanny Hill*, przeł. M. Sztycer, Warszawa 1989
ourbet vs. Facebook – zakończona sprawa sądowa, https://artinfo.pl/artinformacje/courbet-vs-facebook-zakonczona-sprawa-sadowa
ourbet. A Dream of Modern Art, red. K. Herding, M. Hollein, Frankfurt 2011
ourthion Pierre, *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, przeł. J. Guze, Warszawa 1963
repaldi Gabriele, *Klasycy sztuki. Schiele i ekspresjoniści*, przeł. D. Łąkowska, Warszawa 2006
rispino Enrica, *Klasycy sztuki. Toulouse-Lautrec*, przeł. A. Majewska, Warszawa 2006
zyńska Małgorzata, *Najpiękniejsze kobiety z obrazów. Prawdziwe historie*, Kraków 2014

ąbrowska Maria, *Fotograficzne dokumentacje histerii w szpitalu Salpetriere*, http://www.mbp.lublin.pl/indeх.php?option=com_content&task=view&id= 4494&Itemid=296
e Jong David, *Rembrandt, książę malarzy*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1961
eckert Maria, *Artyści i ich muzy*, https://portalmini.eu/nr41/41_Artysci.php
obosz Agata, *Gustav Klimt „Portret Adele Bloch-Bauer I”*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/gustav-klimt-portret-adele-bloch-bauer/
obosz Agata, *Paul Gauguin „Merahi metua no Tehamana”*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/paul-gauguin-merahi-metua-no-tehamana/
gon Schiele – The Embrace, https://favourite-paintings.blogspot.com/2011/03/egon-schiele-embrace.html
gon Schiele: śmierć i dziewczyna, reż. D. Berner, 2016
kielska Anna, *Akt w malarstwie*, Warszawa 2015
ncyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1992

arago Jason, *Gauguin: It's Not Just Genius vs. Monster*, https://www.nytimes.com/2017/08/09/arts/design/gauguin-its-not-just-genius-vs-monster.html
auchereau Serge, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018
icowski Jerzy, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988
ierek Filip, *Historia konfabulowana (A. Tuszyńska „Narzeczona Schulza”)*, http://popmoderna.pl/historia-konfabulowana-a-tuszynska-narzeczona-schulza/

ragonard „Fragonard" Parfum, https://oryginaly.com/product-pol-1578-Fragonard-Fragonard-Parfum.html?utm_source=iai_ads&utm_medium=google_shopping&curr=PLN
ragonard, Fragonard Parfum EDP, https://wizaz.pl/kosmetyki/produkt,160431, fragonard-fragonard-parfum-edp.html
rey Julia, *Toulouse-Lautrec. Biografia*, przeł. J. Andrzejewska, Warszawa 2004
useli, John Henry, https://www.wga.hu/bio_m/f/fuseli/biograph.html
useli, John Henry, https://www.wga.hu/html_m/f/fuseli/01sympl2.html

alindez Miguel Aguilar, *Variables morfoestéticas Presentes en la obra titulada „Danae" de Gustav Klimt*, https://www.academia.edu/8478399/Variables_morfoest%C3%A9ticas_Presentes_en_la_obra_titulada_Danae_de_Gustav_Klimt
auguin Paul, *Noa Noa*, przeł. W. Rogowicz, Kraków 1959
eniusz i obłąkanie. Granice szaleństwa i rozumu (Łódź 03.12.2010 r.). Ze śmiercią nam do twarzy. Rytuały pogrzebowe, symbolika sepulkralna, akt rozkładu w sztuce i kulturze (Łódź 15.04.2011 r.), red. J. Jagla, Łódź 2011
ilbert Scott F., Brauckmann Sabine, *Fertilization Narratives In The Art Of Gustav Klimt, Diego Rivera And Frida Kahlo: Repression, Domination And Eros Among Cells*, „Leonardo", vol. 44, issue 3
ondowicz Jan, *Bruno Schulz [1892–1942]*, Warszawa 2006
othic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination: Room 6, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination/gothic-4

Grafiki Rembrandta van Rijna, http://www.muzeum.stalowawola.pl/pl/wystawy/archiwum/wystawy-2006/item/225-grafiki-rembrandta-van-rijna
Gromkowska-Melosik Agnieszka, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Kraków 2013
Gryglewicz Tomasz, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004
Gustav Klimt – symbol wiedeńskiej secesji, https://www.austria.info/pl/informacje-ogolne/o-austrii/slawni-austriacy/gustav-klimt

Haber John, *Feminist Gambits*, https://www.haberarts.com/gpollock.htm
Henri de Toulouse-Lautrec Artworks, https://www.theartstory.org/artist/toulouse-lautrec-henri/artworks/#pnt_4
Henry Fuseli – Biography and Legacy, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/life-and-legacy/#biography_header
Henry Fuseli & William Blake. Masters of Gothic Romanticism, http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/romanticism/Henry-Fuseli-William-Blake.html
Henry Fuseli Artworks, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/artworks/#pnt_4
Henry Fuseli, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/
Herbert Zbigniew, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996
Historia „Tamary”, https://wyborcza.pl/1,75410,1748013.html
Historia życia prywatnego, red. M. Perrot, przeł. A. Paderewski-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław 2006

Hylies Florian, *1913. Rok przed burzą*, przeł. E. Kochanowska, Warszawa 2014

ıspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Kielcach i Muzeum Narodowym w Krakowie, red. Z. Alberowa i Ł. Kossowski, Kielce – Kraków 1981

ıkubowska Agata, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki", nr 29, 2004

ınsen Charlotte, *Should We Stop Celebrating Artists Who Were Sexual Abusers?*, https://elephant.art/should-we-stop-celebrating-artists-who-were-sexual-abusers-picasso-gaugin-gill-michael-jackson-17012020/

ɐan-Honoré Fragonard Artworks, https://www.theartstory.org/artist/fragonard-jean-honore/artworks/

ɐziorek Natalia, *Egon Schiele, czyli sto lat kontrowersji*, https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23224553, egon-schiele-czyli-sto-lat-kontrowersji.html

ıdkis Maura, *Was Gauguin 'evil'? What the painting's attacker got right*, https://wjla.com/news/entertainment/was-gauguin-evil-what-the-painting-s-attacker-got-right-10025

arpiński Marek, *Historia prostytucji*, Londyn 1997

aschnitz Marie Louise, *Courbet: nie ułuda, lecz prawda*, przeł. Z. Skulimowska, Warszawa 1981

asperowicz Ryszard, *Zawiła logika emblematu prostoty*, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/rec_emblemat.html

aszuba-Dębska Anna, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016

atsushika Hokusai. Biography and Legacy, https://www.theartstory.org/artist/hokusai-katsushika/life-and-legacy/#nav

ącka Eliza, *Żelazny kapitał ducha*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/zelazny-kapital-ducha-161461
ępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1973
ienzler Iwona, *Kobiety ze słynnych obrazów. Muzy, modelki, kochanki*, Warszawa 2019
obiety Zeusa. Danae i złoty deszcz między udami, https://pikantnasztuka.aerolit.pl/2018/09/03/kobiety-zeusa-danae-i-zloty-deszcz/
olbuszewska Daina, *Najsłynniejsze obrazy. Malarstwo europejskie*, Poznań 2008
ołowacik Sylwia, *„W łóżku" 1892 Henri Toulouse-Lautrec*, https://opolnocywparyzu.pl/w-lozku-1892-henri-toulouse-lautrec/
opania Kamil, *Moulin Rouge La Goulue*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/532
oper Sławomir, *Seks, narkotyki, Łempicka. Tajemnice życia bogini art déco*, https://superhistoria.pl/dwudziestolecie-miedzywojenne/51628/2/seks-narkotyki-lempicka-tajemnice-zycia-bogini-art-deco.html
oper Sławomir, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010–2011
opij Marta, *Romantyzm Nietzschego*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica", 19/20, 2007
osinski Dorothy M., *Gustave Courbet's „The Sleepers". The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*, „Artibus et Historiae" t. 9, nr 18, 1988
ruijff Marijn, *The Secret Lesbian Encounters in Ukiyo-e Shunga*, https://shungagallery.com/lesbian-shunga-ukiyo-e/
rzepina Lena, *Lena Krzepina: Czas na brokatowy, kobiecy wytrysk*, rozm. przepr. A. Nowak, http://www.girlsroom.pl/artykuly/7797-

lena-krzepina-czas-na-brokatowy-kobiecy-wytrysk
ułakowska Karolina, *„Wyjdę za ciebie, gdy namalujesz wielkie dzieło" – Alma Mahler i Oskar Kokoschka*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/alma-mahler-i-oskar-kokoschka/
uryluk Ewa, *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1999
usztra Kaja, *Secesyjna rozpusta Egona Schielego*, https://www.vogue.pl/a/secesyjna-rozpusta-egona-schielego

aborie Séverine, *The Bolt*, https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bolt
egrand Gérard, *Sztuka romantyzmu*, przeł. I. Waleńczak, Warszawa 2007
enzi Iacomelli Carlotta, *Wielka historia sztuki. Tom 6. Rokoko i klasycyzm*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2011

ysiak Paulina, *Józefina Szelińska, jedyna kobieta, której oświadczył się Bruno Schulz*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jozefina-szelinska-jedyna-kobieta-ktorej-oswiadczyl-sie-bruno-schulz/
ysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka. Tom 7*, Warszawa 2011
ysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka. Tom 8*, Warszawa 2011

Maleszko Katarzyna, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005
Malignan Marc, *The Nightmare 1781 by Henry Fuseli*, https://curiator.com/art/henry-fuseli/the-nightmare-1
Małkowska Monika, *Gustav Klimt i jego Pocałunek*, https://www.rp.pl/artykul/977747-Gustav-Klimt-i-jego-Pocalunek.html

Tannering Douglas, *Paul Gauguin. Życie i twórczość*, przeł. H. Mrozowska, Warszawa 1995

Tarkiz de Sade, *Filozofia w buduarze. Libertyńscy nauczyciele. Dialogi przeznaczone do edukacji młodych dziewcząt*, przeł. M. Skrzypek, Kielce 1998

Tatuszewski Krzysztof, *Sade – ewolucja myśli. Przyczynek do nowej lektury tekstów sadycznych*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica", Łódź 1988

Tażewska Maria, *Tahiti oczami Gauguina – wyspa rozkoszy czy wyspa lęku?*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/tahiti-oczami-gauguina-wyspa-rozkoszy-czy-wyspa-leku/

Tichałkowa Janina, *Rembrandt*, Warszawa 1960

Tinęło już 130 lat, a obraz „Pochodzenie świata" namalowany przez Gustave'a Courbeta w 1886 roku wciąż wywołuje zgorszenie, https://k-mag.pl/article/minelo-juz-130-lat-a-obraz-pochodzenie-swiata-namalowany-przez-gustava-couberta-w-1886-roku-wciaz-wywoluje-zgorszenie-59be6fc351098137 0995ec0c?fbclid= IwAR1Tarlo9bU7 wK-tkc_Q_VoBtK85qt DVIrHZiYnhUHc4 H053aoXm8-Pdegg

Titchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013

Tolenda Jarosław, *Gorszycielki. Dziewczyny, które łamały tabu i konwenanse*, Warszawa 2019

Torena Francesco, *Klasycy sztuki. Hokusai*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2006

Totyl Marta, *5 najbardziej zmysłowych duetów*, tekst na zlecenie Stowarzyszenia de Facto w ramach Niewidzialnej Galerii Sztuki dla Osób Niewidomych, https://ekiosk.defacto.org.pl/galeria/

Totyl Marta, *Antoni Kamieński „Topielica". Wyławianie z niepamięci*, https://niezlasztuka.net/ciekawostki/antoni-

kamienski-topielica-wylawianie-z-niepamieci/
Motyl Marta, *Opowieści o ciele. Egon Schiele*, http://martamotyl.blogspot.com/2016/03/opowiesci-o-ciele.html
Motyl Marta, *Prowokacyjne lalki w plastyce XX i XXI wieku*, praca magisterska, promotor prof. dr hab. G. Sztabiński, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014
Motyl Marta, *Stara Bretonka*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/598
Mowll Mathews Nancy, *Paul Gauguin's erotic life*, rozm. przepr. D. Bowman, https://www.salon.com/2002/08/02/gauguin/
Mure Pierre La, *Moulin Rouge. Powieść o życiu Henryka de Toulouse-Lautreca*, przeł. J. Dmochowska, Poznań 1959

Nabokov Vladimir, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2002
Nin Anaïs, *Delta Wenus*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa 2013
Nochlin Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, London 1994
Nos-Cybelius Karolina, *Wicehrabia Henri de Toulouse-Lautrec. Malarz z powołania, z wyboru i z temperamentu*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/henri-de-toulouse-lautrec-malarz-z-powolania-biografia/
Nositer Adam, *Riddle of a Scandalous French Painting Is Solved, Researcher Says*, https://www.nytimes.com/2018/10/01/arts/design/courbet-origin-of-the-world.html
Nowak Ewa Izabela, *Gauguin, malarz, który wyprzedził czas*, https://www.rp.pl/Sztuka/301109916-Gauguin-malarz-ktory-wyprzedzil-czas.html
Nowak Ewa Izabela, *Wiedeń 1910 – Klimt, Schiele, Moser i Kokoschka*, https://artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/wieden-1910-klimt-schiele-moser-i-kokoschka2/

Obraz Tamary Łempickiej sprzedany za rekordowe 82 miliony złotych. To najdroższy polski obraz, https://k-mag.pl/article/obraz-tamary-lempickiej-sprzedany-za-rekordowe-82-miliony-zlotych-1

Onfray Michel, *Manifest hedonisty*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2013

Open Your Heart, teledysk do utworu Madonny, reż. J.-B. Mondino, 1986, https://www.youtube.com/watch?v=snsTmi9N9Gs

Ormiston Rosalind, Robinson Michael, *Secesja*, przeł. B. Mierzejewska, Warszawa 2010

Osiński Andrzej, *„Nie interesuje mnie własna osoba jako temat obrazu". Gustav Klimt*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/gustav-klimt-nie-interesuje-mnie-wlasna-osoba-jako-temat-obrazu/

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Poezje*, Ożarów Mazowiecki 2017

Penkała Roman, *Egon Schiele*, http://www.biografie-niemieckie.pl/s/9507-egon-schiele

Penkała Roman, *Johann Heinrich Füssli*, https://www.biografie-niemieckie.pl/f/6327-johann-heinrich-fuessli

Poe Edgar Allan, *The Raven*, https://books.google.pl/books?id=Hfn4AAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false

Pollitt Ben, *Gauguin, Spirit of the Death Watching*, https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/post-impressionism/a/gauguin-spirit-of-the-dead-watching

Poprzęcka Maria, *Akt polski*, Warszawa 2006

Pośwatowska Halina, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1994

Poznaj różne twarze muzyki filmowej i klasycznej! Wolfgang Amadeus Mozart, Eine kleine Nachtmusik. Koncert podwójny na flet i harfę. Koncert na waltornię nr 1 i 4,

https://www.rmfclassic.pl/mistrzowska-kolekcja/plyta, Wolfgang-Amadeus-Mozart,26.html

rawo i sztuka: Gustav Klimt, https://pokojadwokacki.pl/prawo-i-sztuka-gustav-klimt/

rzybyszewski Stanisław, *Requiem aeternam*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/przybyszewski-requiem-aeternam.pdf

uignard Pascal, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008

embrandt, ty zbereźniku!, http://godowy.pl/rembrandt-ty-zberezniku/

embrandt. Grafika, https://culture.pl/pl/wydarzenie/rembrandt-grafika

embrandt's Dirty Secrets, https://www.forbes.com/2001/02/14/0214hot.html#1be5c7df4dcf

obinson Michael, Ormiston Rosalind, *Art déco. Złoty wiek sztuk graficznych*, przeł. E. Gorządek, Warszawa 2011

odgers Paul, *Gauguin's British relative disputes artist's notoriety*, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/gauguins-british-relative-disputes-artists-notoriety-2191988.html

olka Malwina, *Kogo spotyka Dionizos w filozofii Fryderyka Nietzschego?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne", numer specjalny 2, 2011

ozważania na temat malarstwa – Gustaw Klimt secesjonista totalny!, http://utw-art.blogspot.com/2011/02/rozwazania-na-temat-malarstwa.html

udomino Tomasz, *Podróże po Gauguinie*, Warszawa 2018

abor Agnieszka, *Epoka hedonizmu. Galeria erotyki sprzed 250 lat*, https://ciekawostkihistoryczne.pl/2017/07/11/epoka-hedonizmu-galeria-erotyki-sprzed-250-lat/
acher-Masoch Leopold von, *Wenus w futrze*, http://cyfroteka.pl/ebooki/Wenus_W_Futrze-ebook/p15839i37558
ade Donatien-Alphonse-François de, *Filozofia w buduarze. Libertyńscy nauczyciele. Dialogi przeznaczone do edukacji młodych dziewcząt*, przeł. M. Skrzypek, Kielce 1998
anatorium pod klepsydrą, reż. W.J. Has, 1973
arzyński Piotr, *Obchody 150 rocznicy urodzin Gustava Klimta*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1522515,1,obchody-150-rocznicy-urodzin-gustava-klimta.read
avatier Thierry, *Początek świata. Historia obrazu Gustave'a Courbeta*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2015
ayey Nadja, *What Does a Fragonard Smell Like?*, https://garage.vice.com/en_us/article/gyzmg4/what-does-a-fragonard-smell-like
chiele Egon, https://artinfo.pl/artysci/egon-schiele
chüler Ute, Täuber Rita E., *Skandal? Sztuka!*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 2010
chulz Bruno, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 2006
chulz Bruno, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988
creech Timon, *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820*, przeł. B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wolska-Lenarczyk, Kraków 2006
ikorski Dariusz Konrad, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004
ilen und Hermaphrodit (Symplegma), https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166159

łownik terminologiczny sztuk pięknych, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969
okołowska-Gwizdka Joanna, *Tamara Łempicka – malarka owiana legendą*, http://www.cultureave.com/tamara-lempicka-malarka-owiana-legenda/
talmierska Małgorzata, *Tamara Łempicka – biografia królowej art déco*, https://czasnawnetrze.pl/pasje/sztuka/15015-tamara-lempicka-biografia-krolowej-art-deco
i Stefano Eva, *Gustav Klimt. Uwodzicielskie złoto*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2009
tewart Carolyn, *The Skeletons in the Gallery*, https://www.the-american-interest.com/2018/07/13/the-skeletons-in-the-gallery/
ymplegma, http://www.artandpopularculture.com/Symplegma
zlanta Piotr, *O co walczyła Komuna Paryska?*, rozm. przepr. M. Beylin, „Gazeta Wyborcza" 29.05.2017, dodatek „Ale historia!"
ztuka świata. Tom 9, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996
zulc-Woźniak Agata, *Jak drapieżny ptak chcę okrążyć miasto. Egon Schiele*, http://www.austriart.pl/2018/10/jak-drapiezny-ptak-chce-okrazyc-miasto-egon-schiele/
wirszczyńska Anna, *Jestem baba,* Kraków 1973

annahil Reay, *Historia seksu*, przeł. G. Woźniak, Warszawa 2013
atu, *Prostyje Dwiżenija*, https://www.tekstowo.pl/piosenka, tatu, prostye_dvizheniya.html
echniki sztuk graficznych, http://www.grafika.umk.pl/wezto/?techniki-sztuk-graficznych,23
omkiewicz Władysław, *Rokoko*, Warszawa 1988
omkowski Jan, *William Blake – poeta, mistyk, artysta*, Toronto 2016
schudi Madsen Stephan, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987

ıwaróg Maria, *Seksualna samowystarczalność kobiet według Gustava Klimta. Część I: Boski orgazm Danae*, https://mariatwarog.wordpress.com/2010/02/06/seksualna-samowystarczalnosc-kobiet-wedlug-gustava-klimta-czesc-i-boski-orgazm-danae/

argas Llosa Mario, *Raj tuż za rogiem*, przeł. D. Rycerz, Poznań 2004

argas Llosa Mario, *Zeszyty don Rigoberta*, przeł. F. Łobodziński, Kraków 2010

'ogue, teledysk do utworu Madonny, reż. D. Fincher, 1990, https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI

Vard Maddy, *But it's art!*, http://honisoit.com/2017/05/but-its-art/

Vesołowska Olga, *Emilie Flöge – austriacka Coco Chanel i miłość Gustava Klimta*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/emilie-floge-austriacka-coco-chanel-milosc-gustava-klimta/

Vęgłowski Adam, *Bachantki. Aby uczcić swojego boga oddawały się rozpuście, rozszarpywały zwierzęta i ponoć składały ofiary z ludzi*, https://ciekawostkihistoryczne.pl/2018/03/03/bachantki-aby-uczcic-swojego-boga-oddawaly-sie-rozpuscie-rozszarpywaly-zwierzeta-i-ponoc-skladaly-ofiary-z-ludzi/

Vielka kolekcja sławnych malarzy. Gustave Courbet. 1819–1877, Poznań 2007

Vielka kolekcja sławnych malarzy. Paul Gauguin. 1848–1903, Poznań 2007

Vohlfart Günter, *„Narodziny tragedii" Nietzschego*, przeł. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia" 15, 1998

Vróbel Kama, *Czym jest lawowanie?*, https://rynekisztuka.pl/2012/09/26/czym-jest-lawowanie/

Vróbel Kama, *Egon Schiele – ekscentryczny przedstawiciel ekspresjonizmu w sztuce*, https://rynekisztuka.pl/2012/10/29/egon-

schiele-ekscentryczny-przedstawiciel-ekspresjonizmu-w-sztuce/
Wróblewska Magdalena, *Tamara Łempicka (Tamara de Lempicka)*, https://culture.pl/pl/tworca/tamara-lempicka-tamara-de-lempicka

Lentek Sylwia, *Egon Schiele. Narcyz czy prowokator?*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/egon-schiele-narcyz-czy-prowokator/
Paoluffi Stefano, *Rembrandt*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2006

Przypisy

Wstęp

[1] O żarłoczności oka mówił Jacques Lacan na seminarium *Czym jest obraz?* (szczegóły w rozdziale pierwszym). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od autorki.

Rozdział I

[1] T. Savatier, *Początek świata. Historia obrazu Gustave'a Courbeta*, Gdańsk 2015, s. 14.

[2] *Ibidem*, s. 19.

[3] *Ibidem*, s. 18 19.

[4] P. Muray, *Modelka i malarz*, cyt. za: T. Savatier, *op. cit.*, s. 191.

[5] *Ibidem*.

[6] T. Savatier, *op. cit.*, s. 15.

[7] P. Quignard, *Noc seksualna*, Gdańsk 2008, s. 13 14.

[8] T. Savatier, *op. cit.*, s. 14.

[9] *Ibidem*.

[10] G. Bataille, *Łzy Erosa*, Gdańsk 2009, s. 25.

[11] *Ibidem*.

[12] S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/przybyszewski-requiem-aeternam.pdf [dostęp: 17 listopada 2019].

[13] D. Bianco i in., *Akademizm, romantyzm, realizm*, Warszawa 2011, s. 290.

[14] M.L. Kaschnitz, *Courbet: nie ułuda, lecz prawda*, Warszawa 1981, s. 16.

[15] *Ibidem*, s. 17.

[16] *Ibidem*, s. 35.

[17] *Ibidem*, s. 7 8.

[18] *501 wielkich artystów*, red. S. Farthing, Warszawa 2009, s. 208.

[19] W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka. Tom 8*, Warszawa 2011, s. 328.

[20] *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Tom 39. Gustave Courbet 1819–1877*, Poznań 2007, s. 11.

[21] G. Courbet, cyt. za: M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 82.

[22] G. Courbet, cyt. za: *ibidem*, s. 19.

[23] M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 21.

[24] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 42.

[25] G. Courbet, cyt. za: *ibidem*, s. 15.

[26] U. Schüler, R.E. Täuber, *Skandal? Sztuka!*, Warszawa 2010, s. 51.

[27] M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 31.

[28] *Ibidem*, s. 45.

[29] D. Bianco i in., *op. cit.*, s. 300.

[30] Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 363.

[31] D. Bianco i in., *op. cit.*, s. 291.

[32] *501 wielkich...*, *op. cit.*, s. 209.

[33] M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 46.

[34] *Ibidem*, s. 78.

[35] *Ibidem*, s. 64.

[36] T. Savatier, *op. cit.*, s. 74.

[37] M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 46.

[38] *Ibidem*, s. 46.

[39] *Ibidem*, s. 85.

[40] D. Bosc, *Przejrzyste źródło*, Warszawa 2015, s. 75.

[41] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 329.

[42] M.L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 50.

[43] T. Savatier, *op. cit.*, s. 210.

[44] *Ibidem*, s. 13.

[45] *Ibidem*, s. 7.

[46] *Ibidem*, s. 13.

[47] *Ibidem*, s. 9.

[48] *Ibidem*, s. 212.

[49] *Ibidem*, s. 9.

[50] G. Courbet, cyt. za: *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 29.

[51] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 327.

[52] T. Savatier, *op. cit.*, s. 22.

[53] P. Courthion, *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, Warszawa 1963, s. 115.

[54] T. Savatier, *op. cit.*, s. 28 32.

[55] P. Courthion, *op. cit.*, s. 115.

[56] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 70.

[57] T. Savatier, *op. cit.*, s. 39 40.

[58] *Ibidem*, s. 55.

[59] *Wielka kolekcja...*, op. cit., s. 70.

[60] D. Bianco i in., *op. cit.*, s. 300.

[61] T. Savatier, *op. cit.*, s. 38.

[62] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 69.

[63] J. Berk, J. Banham, *Dictionary of Artist's Models*, Londyn, Chicago 2001, s. 277.

[64] A. Nositer, *Riddle of a Scandalous French Painting Is Solved, Researcher Says*, https://www.nytimes.com/2018/10/01/arts/design/courbet-origin-of-the-world.html [dostęp: 17 listopada 2019].

[65] *Ibidem*.

[66] T. Savatier, *op. cit.*, s. 56.

[67] D. Bosc, *op. cit.*, s. 79.

[68] T. Savatier, *op. cit.*, s. 57.

[69] Maxime Du Camp, cyt. za: P. Courthion, *op. cit.*, s. 117.

[70] T. Savatier, *op. cit.*, s. 65.

[71] *Ibidem*, s. 67.

[72] Outis, *Na obraz z kolekcji Khalil Beja*, [w:] T. Savatier, *op. cit.*, s. 66.

[73] *Ibidem*, s. 67.

[74] *Ibidem*, s. 68.

[75] T. Savatier, *op. cit.*, s. 71.

[76] *Ibidem*, s. 89.

[77] P. Szlanta, *O co walczyła Komuna Paryska?*, „Gazeta Wyborcza" 29.05. 2017, dod. „Ale historia!", s. 4 5.

[78] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 26.

[79] *Ibidem*, s. 28 29.

[80] A. Nositer, *op. cit.*

[81] T. Savatier, *op. cit.*, s. 201.

[82] E. de Goncourt, cyt. za: P. Courthion, *op. cit.*, s. 117.

[83] T. Savatier, *op. cit.*, s. 106.

[84] *Ibidem*, s. 112.

[85] *Ibidem*, s. 114.

[86] *Ibidem*, s. 136, 140.

[87] *Ibidem*, s. 151 152.

[88] *Ibidem*, s. 154.

[89] J. Lacan, cyt. za: *ibidem*, s. 163.

[90] *Courbet. A Dream of Modern Art*, red. K. Herding, M. Hollein, Frankfurt 2011, s. 88.

[91] T. Savatier, *op. cit.*, s. 197.

[92] *Ibidem*, s. 199.

[93] A. Cirocka, *Mona Lisa. Historia florentynki, która osobiście znała Leonarda da Vinci*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/mona-lisa-historia-florentynki-ktora-osobiscie-znala-leonarda-da-vinci/ [dostęp: 17 listopada 2019].

[94] P. Muray, *op. cit.*, cyt. za: T. Savatier, *op. cit.* s. 191.

[95] A. Cirocka, *Początek świata, czyli obraza moralności*, http://annacirocka.blogspot.com/2018/02/poczatek-swiata-czyli-obraza-moralnosci.html [dostęp: 17 listopada 2019].

[96] *Minęło już 130 lat, a obraz „Pochodzenie świata" namalowany przez Gustave'a Courbeta w 1886 roku wciąż wywołuje zgorszenie*, https://k-mag.pl/article/minelo-juz-130-lat-a-obraz-pochodzenie-swiata-namalowany-przez-gustava-couberta-w-1886-roku-wciaz-wywoluje-zgorszenie-59be6fc3510981370995ec0c?fbclid= IwAR1Tarlo9bU7wK-tkc_Q_VoBtK85qtDVIrHZiYnhUHc4H053aoXm8-Pdegg, [dostęp: 17 listopada 2019].

[97] *Courbet vs Facebook – zakończona sprawa sądowa*, https://artinfo.pl/artinformacje/courbet-vs-facebook-zakonczona-sprawa-sadowa [dostęp: 17 listopada 2019].

[98] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Warszawa 2013, s. 122.

Rozdział II

[1] J. Cleland, *Pamiętniki Fanny Hill*, Warszawa 1989, s. 46.

[2] B.A. Anay, *The Bolt Painting Analysis*, https://www.academia.edu/7772054/The_Bolt_Painting_Analysis [dostęp: 27 marca 2020].

[3] *Ibidem*.

[4] C. Lenzi Iacomelli, *Wielka historia sztuki. Tom 6. Rokoko i klasycyzm*, Warszawa 2011, s. 33.

[5] S. Laborie, *The Bolt*, https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bolt [dostęp: 27 marca 2020].

[6] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 33.

[7] W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka. Tom 7*, Warszawa 2011, s. 59.

[8] B.A. Anay, *op. cit.*

[9] S. Laborie, *op. cit.*

[10] B.A. Anay, *op. cit.*

[11] S. Laborie, *op. cit.*

[12] P. Choderlos de Laclos, *Niebezpieczne związki*, Warszawa 2004, s. 26.

[13] T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] P. Choderlos de Laclos, *op. cit.*, s. 6.

[14] W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 17 18.

[15] *Ibidem*, s. 18 19.

[16] J. Miziołek, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 5.

[17] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 55.

[18] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 30.

[19] *Ibidem*, s. 21 26.

[20] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 4.

[21] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 8.

[22] *Ibidem*, s. 21.

[23] S.-R.N. de Chamfort, cyt. za: T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 4.

[24] G.L. Leclerc, cyt. za: *ibidem*, s. 5.

[25] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 26.

[26] Patrz: *Dukla Amaliowa*, [w:] M. Białoszewski, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 36 40.

[27] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 5 7.

[28] *Ibidem*, s. 3.

[29] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 15 16.

[30] *Ibidem*, s. 16, 37.

[31] *Ibidem*, s. 33.

[32] *Ibidem*, s. 35.

[33] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 5.

[34] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 27, 37.

[35] *Ibidem*, s. 27.

[36] J.W. von Goethe, cyt. za: W. Łysiak, *op. cit.*, s. 55.

[37] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 55 62.

[38] M. Bieńczyk, *Ulotne chwile Fragonarda*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/ulotne-chwile-fragonarda-31810 [dostęp: 27 marca 2020].

[39] *Ibidem.*

[40] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 57.

[41] *Ibidem*, s. 70.

[42] J.H. Fragonard, cyt. za: W. Łysiak, *op. cit.*, s. 65.

[43] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 70.

[44] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 32.

[45] J.M. Massengale, cyt. za: W. Łysiak, *op. cit.*, s. 62.

[46] *Eine kleine Nachtmusik*, https://www.britannica.com/topic/Eine-kleine-Nachtmusik [dostęp: 27 marca 2020].

[47] *Poznaj różne twarze muzyki filmowej i klasycznej! Wolfgang Amadeus Mozart, Eine kleine Nachtmusik. Koncert podwójny na flet i harfę. Koncert na waltornię nr 1 i 4*, https://www.rmfclassic.pl/mistrzowska-kolekcja/plyta, Wolfgang-Amadeus-Mozart,26.html [dostęp: 27 marca 2020].

[48] *Eine kleine Nachtmusik*, *op. cit.*

[49] *Jean-Honoré Fragonard Artworks*, https://www.theartstory.org/artist/fragonard-jean-honore/artworks/ [dostęp: 27 marca 2020].

[50] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 55, 67.

[51] S. Laborie, *op. cit.*

[52] *Jean-Honoré Fragonard Artworks*, *op. cit.*

[53] S. Laborie, *op. cit.*

[54] B.A. Anay, *op. cit.*

[55] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 55.

[56] W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 8 9.

[57] *Ibidem*, s. 67.

[58] M. Bieńczyk, *op. cit.*

[59] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 68.

[60] M. Bieńczyk, *op. cit.*

[61] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 68.

[62] M. Bieńczyk, *op. cit.*

[63] N. Sayey, *What Does a Fragonard Smell Like?*, https://garage.vice.com/en_us/article/gyzmg4/what-does-a-fragonard-smell-like [dostęp: 27 marca 2020].

[64] *Ibidem*.

[65] *Fragonard «Fragonard» Parfum*, https://oryginaly.com/product-pol-1578-Fragonard-Fragonard-Parfum.html?utm_source=iai_ads&utm_medium=google_shopping&curr=PLN [dostęp: 27 marca 2020].

[66] *Fragonard, Fragonard Parfum EDP*, https://wizaz.pl/kosmetyki/produkt,160431, fragonard-fragonard-parfum-edp.html [dostęp: 27 marca 2020].

[67] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 67.

Rozdział III

[1] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 101.

[2] Rembrandt, cyt. za: J. Michałkowa, *Rembrandt*, Warszawa 1960, s. 69.

[3] *Ibidem*.

[4] D. de Jong, *Rembrandt, książę malarzy*, Warszawa 1961, s. 205.

[5] *Ibidem*.

[6] M. Onfray, *Manifest hedonisty*, Warszawa 2013, s. 140.

[7] *Techniki sztuk graficznych*, http://www.grafika.umk.pl/wezto/?techniki-sztuk-graficznych,23 [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[8] *Rembrandt. Grafika*, https://culture.pl/pl/wydarzenie/rembrandt-grafika [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[9] *Techniki..., op. cit.*

[10] *Rembrandt, ty zbereźniku!*, http://godowy.pl/rembrandt-ty-zberezniku/ [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[11] *Techniki..., op. cit.*

[12] *Rembrandt. Grafika, op. cit.*

[13] *Akwaforta*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 13.

[14] *Rembrandt. Grafika, op. cit.*

[15] *Akwaforta, op. cit.*, s. 13.

[16] D. de Jong, *op. cit.*, s. 84.

[17] *Ibidem.*

[18] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 24.

[19] *Grafiki Rembrandta van Rijna*, http://www.muzeum.stalowawola.pl/pl/wystawy/archiwum/wystawy-2006/item/225-grafiki-rembrandta-van-rijna [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[20] S. Zuffi, *Rembrandt*, Warszawa 2006, s. 86.

[21] *Grafiki Rembrandta..., op. cit.*

[22] *Rembrandt's Dirty Secrets*, https://www.forbes.com/2001/02/14/0214hot.html#1be5c7df4dcf [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[23] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 50.

[24] D. de Jong, *op. cit.*, s. 62.

[25] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 155.

[26] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 50.

[27] D. de Jong, *op. cit.*, s. 148.

[28] *Grafiki..., op. cit.*

[29] *Rembrandt. Grafika, op. cit.*

[30] *Grafiki..., op. cit.*

[31] *Rembrandt's Dirty..., op. cit.*

[32] *Ibidem.*

[33] *Ibidem.*

[34] Cyt. za: J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 77.

[35] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 5 8.

[36] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 14.

[37] *Ibidem*, s. 10.

[38] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 5.

[39] *Ibidem*, s. 10.

[40] D. de Jong, *op. cit.*, s. 34.

[41] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 38.

[42] *Ibidem*, s. 8 10.

[43] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 18.

[44] *Ibidem*, s. 36.

[45] *Ibidem*, s. 96.

[46] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 67.

[47] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 30.

[48] D. de Jong, *op. cit.*, s. 359.

[49] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 42.

[50] M. Deckert, *Artyści i ich muzy*, https://portalmini.eu/nr41/41_Artysci.php [dostęp: 17 kwietnia 2020].

[51] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 42.

[52] M. Deckert, *op. cit.*

[53] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 67.

[54] *Ibidem*, s. 64 65.

[55] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 76 77.

[56] *Ibidem*, s. 88.

[57] M. Deckert, *op. cit.*

[58] I. Kienzler, *Kobiety ze słynnych obrazów. Muzy, modelki, kochanki*, Warszawa 2019, s. 102.

[59] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 82.

[60] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 101 102.

[61] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 78.

[62] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 103 106.

[63] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 82.

[64] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 102.

[65] M. Deckert, *op. cit.*

[66] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 82.

[67] M. Onfray, *op. cit.*, s. 40.

[68] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 88.

[69] *Ibidem*, s. 82.

[70] M. Deckert, *op. cit.*

[71] D. de Jong, *op. cit.*, s. 315.

[72] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 107.

[73] M. Deckert, *op. cit.*

[74] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 107.

[75] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 88.

[76] M. Deckert, *op. cit.*

[77] I. Kienzler, *op. cit.*, s. 107.

[78] M. Deckert, *op. cit.*

[79] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 123.

[80] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 104.

[81] D. de Jong, *op. cit.*, s. 21 22.

[82] M. Deckert, *op. cit.*

[83] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 126.

[84] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 120.

[85] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 126.

[86] M. Deckert, *op. cit.*

[87] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 126.

[88] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 135 136.

[89] *Ibidem*, s. 149.

[90] *Ibidem.*

[91] *Ibidem*, s. 150.

[92] P. Quignard, *Noc seksualna*, Gdańsk 2008, s. 21.

[93] V. van Gogh, cyt. za: J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 158.

[94] *Ibidem.*

[95] T. Makowski, cyt. za: J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 159.

[96] S. Zuffi, *op. cit.*, s. 62 63.

[97] J. Michałkowa, *op. cit.*, s. 28.

Rozdział IV

[1] S. Freud, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 147.

[2] *Ibidem.*

[3] M. Motyl, *Opowieści o ciele. Egon Schiele*, http://martamotyl.blogspot.com/2016/03/opowiesci-o-ciele.html [dostęp: 7 marca 2020].

[4] R. Barthes, *op. cit.*, s. 102.

[5] *inc. kolor wiosny jest zielony*, [w:] H. Poświatowska, *Poezje zebrane*, Toruń 1994, s. 431.

[6] G. Bataille, *Łzy Erosa*, Gdańsk 2009, s. 79.

[7] K. Kułakowska, *„Wyjdę za ciebie, gdy namalujesz wielkie dzieło" – Alma Mahler i Oskar Kokoschka*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/alma-mahler-i-oskar-kokoschka/ [dostęp: 7 marca 2020].

[8] *Egon Schiele – The Embrace*, https://favourite-paintings.blogspot.com/2011/03/egon-schiele-embrace.html [dostęp: 7 marca 2020].

[9] M. Czyńska, *Najpiękniejsze kobiety z obrazów. Prawdziwe historie*, Kraków 2014, s. 32.

[10] S. Zientek, *Egon Schiele. Narcyz czy prowokator?*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/egon-schiele-narcyz-czy-prowokator/ [dostęp: 7 marca 2020].

[11] K. Kusztra, *Secesyjna rozpusta Egona Schielego*, https://www.vogue.pl/a/secesyjna-rozpusta-egona-schielego [dostęp: 7 marca 2020].

[12] G. Bataille, *op. cit.*, s. 79.

[13] M. Vargas Llosa, *Zeszyty don Rigoberta*, Kraków 2010, s. 155.

[14] E. Schiele, cyt. za: A. Szulc-Woźniak, *Jak drapieżny ptak chcę okrążyć miasto. Egon Schiele*, http://www.austriart.pl/2018/10/jak-drapiezny-ptak-chce-okrazyc-miasto-egon-schiele/ [dostęp: 7 marca 2020].

[15] *Ibidem*.

[16] A. Ekielska, *Akt w malarstwie*, Warszawa 2015, s. 192.

[17] A. Gromkowska-Melosik, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Kraków 2013, s. 26 27.

[18] M. Dąbrowska, *Fotograficzne dokumentacje histerii w szpitalu Salpetriere*, http://www.mbp.lublin.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=4494&Itemid=296 [dostęp: 7 marca 2020].

[19] K. Wróbel, *Egon Schiele – ekscentryczny przedstawiciel ekspresjonizmu w sztuce*, https://rynekisztuka.pl/2012/10/29/egon-schiele-ekscentryczny-przedstawiciel-ekspresjonizmu-w-sztuce/ [dostęp: 7 marca 2020].

[20] F. Illies, *1913. Rok przed burzą*, Warszawa 2014, s. 49.

[21] D. Kolbuszewska, *Najsłynniejsze obrazy. Malarstwo europejskie*, Poznań 2008, s. 112.

[22] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 38.

[23] A. Ekielska, *op. cit.*, s. 195.

[24] *Sztuka świata. Tom 9*, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 58.

[25] S. Przybyszewski, cyt. za: *ibidem*, s. 60.

[26] *Ibidem*, s. 60.

[27] A. Szulc-Woźniak, *op. cit.*

[28] E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1999, s. 185 186.

[29] G. Crepaldi, *Klasycy sztuki. Schiele i ekspresjoniści*, Warszawa 2006, s. 83.

[30] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 38.

[31] D. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 112.

[32] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 154.

[33] F. Illies, *op. cit.*, s. 91.

[34] *Biography of Egon Schiele*, http://www.schiele-dokumentation.at/egonschiele_en.php? – link=Egon%20Schiele [dostęp: 7 marca 2020].

[35] S. Zientek, *op. cit.*

[36] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 34.

[37] S. Zientek, *op. cit.*

[38] D. Illies, *op. cit.*, s. 197.

[39] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 34.

[40] N. Jeziorek, *Egon Schiele, czyli sto lat kontrowersji*, https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23224553, egon-

schiele-czyli-sto-lat-kontrowersji.html [dostęp: 7 marca 2020].

[41] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 34.

[42] F. Illies, *op. cit.*, s. 91.

[43] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 32.

[44] A. Szulc-Woźniak, *op. cit.*

[45] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 34.

[46] S. Zientek, *op. cit.*

[47] Ch. Griepenkerl, cyt. za: M. Czyńska, *op. cit.*, s. 33.

[48] G. Crepaldi, *op. cit.*, s. 88.

[49] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 183.

[50] *Ibidem*, s. 180.

[51] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 32.

[52] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 190.

[53] *Ibidem*, s. 186.

[54] G. Crepaldi, *op. cit.*, s. 82.

[55] *Ibidem*.

[56] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 190 191.

[57] G. Crepaldi, *op. cit.*, s. 82.

[58] *Ibidem*, s. 88.

[59] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 33.

[60] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 180.

[61] F. Illies, *op. cit.*, s. 91.

[62] H. Goltz, cyt. za: F. Illies, *op. cit.*, s. 92.

[63] F. Illies, *op. cit.*, s. 90 92.

[64] E. Schiele, cyt. za: F. Illies, *op. cit.*, s. 92.

[65] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 33.

[66] *Ibidem*, s. 31 32.

[67] K. Kusztra, *op. cit.*

[68] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 35.

[69] K. Kusztra, *op. cit.*

[70] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 37.

[71] *Ibidem*, s. 39 40.

[72] D. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 113.

[73] N. Jeziorek, *op. cit.*

[74] D. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 113.

[75] *Egon Schiele: śmierć i dziewczyna*, reż. D. Berner, 2016.

[76] E. Schiele, cyt. za: M. Czyńska, *op. cit.*, s. 41.

[77] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 38.

[78] N. Jeziorek, *op. cit.*

[79] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 42 43.

[80] N. Jeziorek, *op. cit.*

[81] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 43.

[82] *Ibidem*, s. 33.

[83] K. Wróbel, *op. cit.*

[84] K. Kusztra, *op. cit.*

[85] N. Jeziorek, *op. cit.*

[86] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 190.

[87] *Ibidem*, s. 182 183.

[88] S. Zientek, *op. cit.*

[89] *Schiele Egon*, https://artinfo.pl/artysci/egon-schiele [dostęp: 7 marca 2020].

[90] R. Penkała, *Egon Schiele*, http://www.biografie-niemieckie.pl/s/9507-egon-schiele [dostęp: 7 marca 2020].

[91] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 182 183.

[92] S. Zientek, *op. cit.*

[93] N. Jeziorek, *op. cit.*

[94] E. Schiele, cyt. za: F. Illies, *op. cit.*, s. 90.

[95] S. Zientek, *op. cit.*

[96] A. Ekielska, *op. cit.*, s. 193.

[97] E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 191.

[98] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 128.

[99] N. Jeziorek, *op. cit.*

Rozdział V

[1] J. Gondowicz, *Bruno Schulz [1892–1942]*, Warszawa 2006, s. 22.

[2] J. Ficowski, *Słowo o «Xiędze bałwochwalczej»*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 43.

[3] B. Schulz, cyt. za: J. Ficowski, *op. cit.*, s. 42.

[4] *Ibidem*, s. 6.

[5] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 19.

[6] S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, Gdańsk 2018, s. 40.

[7] *Ibidem*, s. 27.

[8] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 26.

[9] D.K. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004, s. 29.

[10] S.I. Witkiewicz, cyt. za: J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 59.

[11] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 66.

[12] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 48.

[13] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 53.

[14] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 96.

[15] *Ibidem*, s. 77.

[16] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 14.

[17] *Ibidem*, s. 65.

[18] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 77.

[19] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 11.

[20] *Ibidem*, s. 19.

[21] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 68 69.

[22] *Ibidem*, s. 42.

[23] *Ibidem*.

[24] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 6.

[25] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 41.

[26] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 19.

[27] L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, http://cyfroteka.pl/ebooki/Wenus_W_Futrze-ebook/p15839i37558 [dostęp: 17 stycznia 2020].

[28] *Ibidem*.

[29] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 67.

[30] T. Gryglewicz, *Erotyzm w sztuce polskiej*, Wrocław 2004, s. 37.

[31] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 42.

[32] G. Bataille, *Łzy Erosa*, Gdańsk 2009, s. 69 70.

[33] E. Kącka, *Żelazny kapitał ducha*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/zelazny-kapital-ducha-161461 [dostęp: 7 stycznia 2020].

[34] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 32.

[35] *Ibidem*, s. 33.

[36] S. Koper, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010–2011, s. 248.

[37] *Ibidem*.

[38] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 50.

[39] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 22 24.

[40] *Ibidem*.

[41] W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017, s. 167.

[42] S. Koper, *op. cit.*, s. 253.

[43] T. Wójtowicz, cyt. za: W. Bolecki, *op. cit.*, s. 177.

[44] S. Koper, *op. cit.*, s. 255.

[45] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 164.

[46] *Ibidem*, s. 165 166.

[47] *Ibidem*, s. 169.

[48] *Ibidem*, s. 167.

[49] *Ibidem*, s. 169.

[50] B. Schulz, cyt. za: *ibidem*, s. 169.

[51] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 7.

[52] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 170.

[53] *Ibidem*, s. 173.

[54] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 52.

[55] *Ibidem*, s. 50.

[56] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 46.

[57] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 24.

[58] *Ibidem*.

[59] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 56.

[60] L. von Sacher-Masoch, *op. cit.*

[61] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 52.

[62] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 187.

[63] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 58.

[64] *Ibidem*, s. 57.

[65] *Ibidem*, s. 62.

[66] *Ibidem*, s. 97.

[67] *Ibidem*, s. 96 97.

[68] *Ibidem*, s. 97.

[69] *Ibidem*, s. 40.

[70] E. Kącka, *op. cit.*

[71] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 21.

[72] *Ibidem*, s. 53.

[73] W. Gombrowicz, cyt. za: S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 8 10.

[74] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 16 17.

[75] *Ibidem*, s. 35.

[76] J. Gondowicz, *op. cit.*, s. 7, 11.

[77] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 173.

[78] B. Schulz, cyt. za: J. Ficowski, *op. cit.*, s. 10.

[79] *Ibidem*.

[80] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 174.

[81] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 6.

[82] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 174.

[83] *Ibidem*, s. 176.

[84] B. Schulz, cyt. za: W. Bolecki, *op. cit.*, s. 181.

[85] *Ibidem*, s. 167.

[86] J. Szelińska, cyt. za: A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016, s. 255.

[87] F. Fierek, *Historia konfabulowana (A. Tuszyńska «Narzeczona Schulza»)*, http://popmoderna.pl/historia-konfabulowana-a-tuszynska-narzeczona-schulza/ [dostęp: 7 stycznia 2020].

[88] P. Łysiak, *Józefina Szelińska, jedyna kobieta, której oświadczył się Bruno Schulz*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jozefina-szelinska-jedyna-kobieta-ktorej-oswiadczyl-sie-bruno-schulz/ [dostęp: 7 stycznia 2020].

[89] A. Kaszuba-Dębska, *op. cit.*, s. 244.

[90] P. Łysiak, *op. cit.*

[91] A. Kaszuba-Dębska, *op. cit.*, s. 243.

[92] B. Schulz, cyt. za: P. Łysiak, *op. cit.*

[93] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 187.

[94] A. Kaszuba-Dębska, *op. cit.*, s. 259.

[95] S. Koper, *op. cit.*, s. 258.

[96] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 8.

[97] *Ibidem*, s. 130.

[98] *Ibidem*, s. 59.

[99] S. Koper, *op. cit.*, s. 258.

[100] Szelińska przeżyła wojnę. Nigdy nie założyła rodziny. O Schulzu najwięcej wyjawiła Ficowskiemu. W 1991 r. podjęła kolejną próbę samobójczą, która zakończyła jej życie.

[101] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 44.

[102] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 186.

[103] E. Kącka, *op. cit.*

[104] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 186.

[105] T. Gryglewicz, *op. cit.*, s. 35.

[106] M. Bednarczyk, *«Nieskończona jest rola dźwigacza sensu». O znaczeniu ruchu w twórczości Brunona Schulza*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego, 4 (1/2012), s. 12, https://core.ac.uk/reader/53134600 [dostęp: 17 stycznia 2020].

[107] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 53.

[108] D.K. Sikorski, *op. cit.*, s. 94.

[109] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 2006, s. 72.

[110] S. Fauchereau, *op. cit.*, s. 10.

[111] B. Schulz, cyt. za: S. Fachereau, *op. cit.*, s. 45.

[112] S. Fachereau, *op. cit.*, s. 45.

[113] J. Ficowski, *op. cit.*, s. 27.

[114] S. Koper, *op. cit.*, s. 259.

[115] *Ibidem*.

[116] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 191.

[117] B. Schulz, cyt. za: *ibidem*, s. 192.

[118] S. Koper, *op. cit.*, s. 259.

[119] *Ibidem*, s. 261.

[120] *Ibidem*, s. 262.

[121] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 196.

[122] Padł ofiarą gestapowca Karla Günthera, zaciekłego wroga Landaua, który ze swojego balkonu zabijał pracujących opodal Żydów podległych temu pierwszemu. Rozwścieczony Günther wziął odwet na przypadkowo spotkanym Schulzu, S. Koper, *op. cit.*, s. 262.

[123] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 196 197.

[124] *Ibidem*, s. 161.

[125] *Bruno Schulz*, reż. A. Sikora, 2014.

[126] *Sanatorium pod klepsydrą*, reż. W.J. Has, 1973.

[127] A. Chciuk, *Ziemia księżycowa*, cyt. za: W. Bolecki, *op. cit.*, s. 197.

Rozdział VI

[1] M. Vargas Llosa, *Raj tuż za rogiem*, Poznań 2004, s. 18 19.

[2] A. Dobosz, *Paul Gauguin „Merahi metua no Tehamana”*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/paul-gauguin-merahi-metua-no-tehamana/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[3] *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Tom 19. Paul Gauguin 1848–1903*, Poznań 2007, s. 5.

[4] *Ibidem*.

[5] D. Mannering, *Paul Gauguin. Życie i twórczość*, Warszawa 1995, s. 5.

[6] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 5.

[7] D. Mannering, *op. cit.*, s. 5.

[8] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 6 7.

[9] D. Mannering, *op. cit.*, s. 5.

[10] *Ibidem*, s. 6.

[11] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 8.

[12] D. Mannering, *op. cit.*, s. 11.

[13] T. Rudomino, *Podróże po Gauguinie*, Warszawa 2018, s. 17 18.

[14] *Gauguin Koniec*, [w:] Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 16.

[15] D. Mannering, *op. cit.*, s. 11.

[16] E.I. Nowak, *Gauguin, malarz, który wyprzedził czas*, https://www.rp.pl/Sztuka/301109916-Gauguin-malarz-ktory-wyprzedzil-czas.html [dostęp: 7 lipca 2020].

[17] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 9.

[18] D. Mannering, *op. cit.*, s. 11.

[19] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 9.

[20] D. Mannering, *op. cit.*, s. 11.

[21] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 11.

[22] J. Adamowska, *Portret artysty. Gauguin według Herberta*, https://herbertguru.wordpress.com/2015/01/20/joanna-adamowska-gauguin-wedlug-herberta/#more-2930 [dostęp: 7 lipca 2020].

[23] R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja*, Warszawa 2010, s. 147.

[24] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 11.

[25] M. Motyl, *Stara Bretonka*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/598 [dostęp: 7 lipca 2020].

[26] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 11 12.

[27] D. Mannering, *op. cit.*, s. 18.

[28] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 13.

[29] M. Motyl, *Stara Bretonka*, *op. cit.*

[30] R. Ormiston, M. Robinson, *op. cit.*, s. 147.

[31] M. Motyl, *Stara Bretonka*, *op. cit.*

[32] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 75.

[33] *Ibidem.*

[34] G. Mannering, *op. cit.*, s. 15.

[35] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 13.

[36] J. Adamowska, *op. cit.*

[37] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 13 14.

[38] G. Mannering, *op. cit.*, s. 21.

[39] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 14.

[40] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 64.

[41] D. Bowman, *Paul Gauguin's erotic life*, https://www.salon.com/2002/08/02/gauguin/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[42] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 14.

[43] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 188.

[44] É. Bernard, cyt. za: *ibidem*, s. 198.

[45] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 196 198, 201.

[46] D. Mannering, *op. cit.*, s. 34, 37.

[47] *Nurkowanie Polinezja Francuska*, http://www.feelactive.pl/nurkowanie-polinezja-francuska/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[48] *Rejs luksusowym statkiem Paul Gauguin Cruises*, https://www.um24.pl/polinezja-francuska/poradnik/wycieczki-objazdowe/wid/117 [dostęp: 7 lipca 2020].

[49] H. Matisse, cyt. za: T. Rudomino, *op. cit.*, s. 286.

[50] P. Gauguin, *Noa Noa*, Kraków 1959, s. 17 18.

[51] *Ibidem*, s. 9.

[52] *Ibidem*, s. 8.

[53] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 19.

[54] D. Mannering, *op. cit.*, s. 37.

[55] M. Mażewska, *Tahiti oczami Gauguina – wyspa rozkoszy czy wyspa lęku?*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/tahiti-oczami-gauguina-wyspa-rozkoszy-czy-wyspa-leku/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[56] D. Mannering, *op. cit.*, s. 44.

[57] P. Gauguin, cyt. za: M. Mażewska, *op. cit.*

[58] A. Dobosz, *op. cit.*

[59] A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki", nr 29, 2004, s. 41, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1721/1/Jakubowska_Feministyczne_interwencje_Griseldy_Pollock_2004.pdf [dostęp: 7 lipca 2020].

[60] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 23 24.

[61] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 232.

[62] P. Rodgers, *Gauguin's British relative disputes artist's notoriety*, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/gauguins-british-relative-disputes-artists-notoriety-2191988.html [dostęp: 7 lipca 2020].

[63] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 58.

[64] M. Motyl, *Prowokacyjne lalki w plastyce XX i XXI wieku*, praca magisterska, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014, s. 39.

[65] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 69.

[66] M. Motyl, *Prowokacyjne...*, *op. cit.*, s. 39.

[67] V. Nabokov, *Lolita*, Warszawa 2002, s. 9.

[68] M. Motyl, *Prowokacyjne...*, *op. cit.*, s. 39.

[69] C. Stewart, *The Skeletons in the Gallery*, https://www.the-american-interest.com/2018/07/13/the-skeletons-in-the-gallery/ [7 lipca 2020].

[70] M. Motyl, *Prowokacyjne...*, *op. cit.*, s. 39.

[71] J.N. Hall, cyt. za: T. Rudomino, *op. cit.*, s. 210.

[72] M. Motyl, *Prowokacyjne...*, *op. cit.*, s. 45.

[73] C. Stewart, *op. cit.*

[74] *Ibidem*.

[75] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 197.

[76] A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 41.

[77] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 232.

[78] J. Haber, *Feminist Gambits*, https://www.haberarts.com/gpollock.htm [dostęp: 7 lipca 2020].

[79] C. Stewart, *op. cit.*

[80] B. Pollitt, *Gauguin, Spirit of the Death Watching*, https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/post-impressionism/a/gauguin-spirit-of-the-dead-watching [dostęp: 7 lipca 2020].

[81] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 29.

[82] A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 40.

[83] *Ibidem*, s. 41.

[84] A. Ekielska, *Akt w malarstwie*, Warszawa 2015, s. 141.

[85] M. Mażewska, *op. cit.*

[86] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 30.

[87] M. Mażewska, *op. cit.*

[88] J. Adamowska, *op. cit.*

[89] M. Mażewska, *op. cit.*

[90] A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 41.

[91] A. Ekielska, *op. cit.*, s. 141.

[92] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 29 30.

[93] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 11.

[94] M. Motyl, *Stara Bretonka*, *op. cit.*

[95] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 8.

[96] P. Gauguin, cyt. za: D. Mannering, *op. cit.*, s. 46.

[97] B. Pollitt, *op. cit.*

[98] M. Mażewska, *op. cit.*

[99] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 67 68.

[100] *Ibidem*, s. 68.

[101] *Ibidem*, s. 68 69.

[102] *Ibidem*, s. 69.

[103] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 63.

[104] P. Gauguin, cyt. za: *ibidem.*

[105] B. Pollitt, *op. cit.*

[106] A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 41.

[107] B. Pollitt, *op. cit.*

[108] M. Ward, *But it's art!*, http://honisoit.com/2017/05/but-its-art/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[109] A. Ekielska, *op. cit.*, s. 141 142.

[110] C. Stewart, *op. cit.*

[111] M. Judkis, *Was Gauguin 'evil'? What the painting's attacker got right*, https://wjla.com/news/entertainment/was-gauguin-evil-what-the-painting-s-attacker-got-right-10025 [dostęp: 7 lipca 2020].

[112] M. Ward, *op. cit.*

[113] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 27.

[114] *Ibidem*, s. 28 29.

[115] C. Stewart, *op. cit.*

[116] M. Vargas Llosa, *op. cit.*, s. 30.

[117] *Ibidem*, s. 30.

[118] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 5.

[119] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 211.

[120] A. Jakubowska, *op. cit.*, przypis 51, s. 40.

[121] P. Rodgers, *op. cit.*

[122] *Ibidem.*

[123] B. Pollitt, *op. cit.*

[124] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 41.

[125] *Ibidem*, s. 42.

[126] N. Mowll Mathews, *Paul Gauguin's erotic life*, https://www.salon.com/2002/08/02/gauguin/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[127] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 19, 21.

[128] D. Mannering, *op. cit.*, s. 55.

[129] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 104.

[130] M. Judkis, *op. cit.*

[131] P. Rodgers, *op. cit.*

[132] D. Mannering, *op. cit.*, s. 55.

[133] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 21.

[134] D. Mannering, *op. cit.*, s. 56.

[135] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 21.

[136] D. Mannering, *op. cit.*, s. 56.

[137] *Ibidem*, s. 57.

[138] *Ibidem*.

[139] *Ibidem*, s. 58.

[140] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 22.

[141] Z. Herbert, *op. cit.*

[142] D. Mannering, *op. cit.*, s. 64.

[143] E.A. Poe, The Raven, Illinois 2013, https://books.google.pl/books?id=Hfn4AAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false [dostęp: 17 sierpnia 2020].

[144] D. Mannering, *op. cit.*, s. 65.

[145] P. Gauguin, cyt. za: A. Ekielska, *op. cit.*, s. 142 143.

[146] *Kronika życia i twórczości Paul Gauguina*, [w:] P. Gauguin, *op. cit.*, s. 148.

[147] J. Adamowska, *op. cit.*

[148] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 23.

[149] J. Adamowska, *op. cit.*

[150] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 24.

[151] *Ibidem*.

[152] *Kronika...*, *op. cit.*, s. 149.

[153] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 24 25.

[154] G.-D. de Monfreid, cyt. za: *ibidem*, s. 25.

[155] M. Mażewska, *op. cit.*

[156] T. Rudomino, *op. cit.*, s. 236.

[157] *Wielka kolekcja...*, *op. cit.*, s. 6.

[158] M. Judkis, *op. cit.*

[159] A. Ekielska, *op. cit.*, s. 143.

[160] J. Adamowska, *op. cit.*

[161] *Ibidem.*

[162] Ch. Jansen, *Should We Stop Celebrating Artists Who Were Sexual Abusers?*, https://elephant.art/should-we-stop-celebrating-artists-who-were-sexual-abusers-picasso-gaugin-gill-michael-jackson-17012020/ [dostęp: 7 lipca 2020].

[163] B. Pollitt, *op. cit.*

Rozdział VII

[1] P. Quignard, *Noc seksualna*, Gdańsk 2008, s. 168.

[2] T. Screech, *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820*, Kraków 2006, s. 111 112.

[3] *Ibidem*, s. 180.

[4] K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 21.

[5] T. Screech, *op. cit.*, s. 8.

[6] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 21.

[7] T. Screech, *op. cit.*, s. 112.

[8] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 21.

[9] A. Ryoi, cyt. za: *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, red. Z. Alberowa i Ł. Kossowski, Kielce – Kraków 1981, s. 14.

[10] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 19.

[11] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[12] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 19.

[13] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[14] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 20.

[15] *Ibidem.*

[16] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[17] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 20.

[18] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[19] T. Screech, *op. cit.*, s. 8.

[20] F. Morena, *Hokusai*, Warszawa 2006, s. 34.

[21] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[22] T. Screech, *op. cit.*, s. 8.

[23] *Ibidem*, s. 11 12.

[24] *Ibidem*, s. 27.

[25] *Ibidem*, s. 35.

[26] *Ibidem*, s. 14 19.

[27] *Ibidem*, s. 39.

[28] *Ibidem*, s. 10.

[29] *Ibidem*, s. 39.

[30] *Ibidem*, s. 202.

[31] *Ibidem*, s. 199, 202.

[32] *Ibidem*, s. 90.

[33] *Ibidem*, s. 101.

[34] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 18.

[35] *Zanurzcie mnie w Niego*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, Ożarów Mazowiecki 2017, s. 39.

[36] T. Screech, *op. cit.* s. 90.

[37] *Ibidem*, s. 75.

[38] *Ibidem*, s. 82, 85.

[39] *Ibidem*, s. 90.

[40] *Ibidem*, s. 88.

[41] *Ibidem*, s. 146.

[42] *Ibidem*, s. 103.

[43] *Ibidem*, s. 87.

[44] *Ibidem*, s. 82.

[45] *Ibidem*, s. 96.

[46] *Ibidem*, s. 82.

[47] *Ibidem*, s. 89.

[48] *Ibidem*, s. 161, 163.

[49] *Ibidem*, s. 24.

[50] *Ibidem*, s. 174, 178, 180.

[51] *Ibidem*, s. 180.

[52] M. Kruijff, *The Secret Lesbian Encounters in Ukiyo-e Shunga*, https://shungagallery.com/lesbian-shunga-ukiyo-e/ [dostęp: 27 maja 2020].

[53] T. Screech, *op. cit.*, s. 73.

[54] *Ibidem*, s. 242.

[55] *Ibidem*, s. 13.

[56] *Ibidem*, s. 73.

[57] *Ibidem*, s. 242.

[58] *Ibidem*, s. 43 45.

[59] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 14.

[60] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 24 25.

[61] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 15.

[62] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 25.

[63] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 16.

[64] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 26.

[65] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 16.

[66] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 28.

[67] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 16.

[68] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 28.

[69] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 17.

[70] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 27.

[71] F. Morena, *op. cit.*, s. 80.

[72] *Ibidem*, s. 11.

[73] *Ibidem*, s. 10.

[74] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 111.

[75] *Ibidem*, s. 29.

[76] F. Morena, *op. cit.*, s. 98.

[77] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 29.

[78] *Ibidem*, s. 111.

[79] *Katsushika Hokusai. Biography and Legacy*, https://www.theartstory.org/artist/hokusai-katsushika/life-and-legacy/#nav [dostęp: 27 maja 2020].

[80] F. Morena, *op. cit.*, s. 11.

[81] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 111.

[82] F. Morena, *op. cit.*, s. 10.

[83] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 111.

[84] F. Morena, *op. cit.*, s. 10 11.

[85] *Ibidem*, s. 12, 15.

[86] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 111.

[87] *Ibidem*, s. 29.

[88] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 19.

[89] *Ibidem*, s. 29.

[90] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 19.

[91] F. Morena, *op. cit.*, s. 28.

[92] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 19.

[93] *Katsushika Hokusai..., op. cit.*

[94] F. Morena, *op. cit.*, s. 28.

[95] *Ibidem*, s. 50.

[96] J.-K. Huysmans, cyt. za: *ibidem.*

[97] M. Motyl, *Antoni Kamieński „Topielica". Wyławianie z niepamięci*, https://niezlasztuka.net/ciekawostki/antoni-kamienski-topielica-wylawianie-z-niepamieci/ [dostęp: 27 maja 2020].

[98] F. Morena, *op. cit.*, s. 50.

[99] Cyt. za: T. Screech, *op. cit.*, s. 183.

[100] *Katsushika Hokusai..., op. cit.*

[101] F. Morena, *op. cit.*, s. 38, 42, 44.

[102] T. Rudomino, *Podróże po Gauguinie*, Warszawa 2018, s. 80.

[103] F. Morena, *op. cit.*, s. 66, 72.

[104] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 20.

[105] F. Morena, *op. cit.*, s. 66.

[106] K. Hokusai, cyt. za: *ibidem*, s. 11.

[107] *Ibidem*, s. 110.

[108] *Ibidem*, s. 36 37.

[109] *Ibidem*, s. 108, 110.

[110] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 28.

[111] T. Screech, *op. cit.*, s. 8.

[112] K. Maleszko, *op. cit.*, s. 23 24, 32 34.

[113] *Inspiracje...*, *op. cit.*, s. 22.

[114] F. Morena, *op. cit.*, s. 114, 116.

[115] E. Degas, cyt. za: *ibidem*, s. 116.

[116] *Farba do malowania ciała jadalna – shunga*, https://myredroom.com.pl/p/99998/1147/farba-do-malowania-

ciala-jadalna-shunga-chocolate-bodypainting-czekolada-do-malowania-ciala-zabawne-produkty.html?utm_source=ceneo&utm_medium=referral [dostęp: 27 maja 2020].

Rozdział VIII

[1] *Symplegma*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 334.

[2] *Symplegma*, http://www.artandpopularculture.com/Symplegma [dostęp: 7 maja 2020].

[3] *Silen und Hermaphrodit (Symplegma)*, https://skd-online-collection. skd. museum/Details/Index/166159 [dostęp: 7 maja 2020].

[4] *Symplegma*, *op. cit.*

[5] *Henry Fuseli Artworks*, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/artworks/#pnt_4 [dostęp: 7 maja 2020].

[6] *Ibidem*.

[7] G. Amadio, *L'erotismo inquieto di Johann Heinrich Füssli*, https://www.frammentirivista. it/lerotismo-inquieto-di-johann-heinrich-fussli/ [dostęp: 7 maja 2020].

[8] G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2015, s. 16.

[9] *Ibidem*, s. 120.

[10] U. Schüler, R.E. Täuber, *Skandal? Sztuka!*, Warszawa 2010, s. 10.

[11] W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka. Tom 7*, Warszawa – Chicago 2000, s. 209.

[12] G. Bataille, *op. cit.*, s. 134.

[13] *Ibidem*, s. 84.

[14] *Ibidem*, s. 134.

[15] *Ibidem*, s. 85.

[16] *Ibidem*, s. 16.

[17] *Ibidem*, s. 84 86.

[18] *Ibidem*, s. 16, 17.

[19] *Ibidem*, s. 85.

[20] *Ibidem*, s. 167.

[21] *Lawowanie*, [w:] *Słownik...*, *op. cit.*, s. 210.

[22] K. Wróbel, *Czym jest lawowanie?*, https://rynekisztuka.pl/2012/09/26/czym-jest-lawowanie/ [dostęp: 7 maja 2020].

[23] R. Penkała, *Johann Heinrich Füssli*, https://www.biografie-niemieckie.pl/f/6327-johann-heinrich-fuessli [dostęp: 7 maja 2020].

[24] J. Tomkowski, *William Blake – poeta, mistyk, artysta*, Toronto 2016, s. 40, https://www.polskacanada.com/wp-content/uploads/2016/06/William-Blake-%E2%80%93-poeta-mistyk-artysta. pdf [dostęp: 7 maja 2020].

[25] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 214.

[26] *Henry Fuseli – Biography and Legacy*, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/life-and-legacy/#biography_header [dostęp: 7 maja 2020].

[27] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 214.

[28] R. Penkała, *op. cit.*

[29] G. Legrand, *Sztuka romantyzmu*, Warszawa 2007, s. 9.

[30] C. Lenzi Iacomelli, *Wielka historia sztuki. Tom 6. Rokoko i klasycyzm*, Warszawa 2011, s. 195.

[31] R. Grzelak, *Szaleństwo Wieku Rozumu*, [w:] *Geniusz i obłąkanie. Granice szaleństwa i rozumu (Łódź 03.12.2010 r.).*

Ze śmiercią nam do twarzy. Rytuały pogrzebowe, symbolika sepulkralna, akt rozkładu w sztuce i kulturze (Łódź 15.04.2011 r.), red. J. Jagla, Łódź 2011, s. 37.

[32] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 181.

[33] *Henry Fuseli & William Blake. Masters of Gothic Romanticism*, http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/romanticism/Henry-Fuseli-William-Blake.html [dostęp: 7 maja 2020].

[34] *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, Warszawa 1992, s. 86.

[35] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 40.

[36] R. Penkała, *op. cit.*

[37] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[38] G. Legrand, *op. cit.*, s. 61.

[39] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[40] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 212.

[41] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[42] R. Penkała, *op. cit.*

[43] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 40.

[44] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[45] *Fuseli, John Henry*, https://www.wga.hu/bio_m/f/fuseli/biograph.html [dostęp: 7 maja 2020].

[46] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[47] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 40.

[48] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[49] R. Penkała, *op. cit.*

[50] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[51] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 209.

[52] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[53] *Henry Fuseli – Biography...*, op. cit.

[54] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[55] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 224.

[56] *Fuseli, John..., op. cit.*

[57] *Henry Fuseli – Biography..., op. cit.*

[58] G. Amadio, *op. cit.*

[59] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[60] G. Amadio, *op. cit.*

[61] M. Skrzypek, *Libertyński podręcznik wychowania seksualnego w duchu absolutnego immoralizmu, Wstęp* [w:] M. de Sade, *Filozofia w buduarze. Libertyńscy nauczyciele. Dialogi przeznaczone do edukacji młodych dziewcząt*, Kielce 1998, s. 7.

[62] *Ibidem*, s. 11 12.

[63] *Ibidem*, s. 10, 14.

[64] K. Matuszewski, *Sade – ewolucja myśli. Przyczynek do nowej lektury tekstów sadycznych*, [w:] „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica", Łódź 1988, s. 211, http://dspace. uni. lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/8689/Folia%20Philosophica%205%201988%20199 224. pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 7 maja 2020].

[65] M. de Sade, *Filozofia w buduarze...*, *op. cit.*, s. 21.

[66] *Ibidem*, s. 43.

[67] *Ibidem.*

[68] *Ibidem.*

[69] M. Skrzypek, *op. cit.*, s. 7, 12.

[70] *Ibidem*, s. 9.

[71] *Ibidem.*

[72] S. Carter, *Henry Fuseli and The Sexual Sublime. A Thesis Presented to The University of Guelph*, 2014, przypis 258, s. 70, https://atrium. lib. uoguelph. ca/xmlui/bitstream/handle/10214/8677/Carter_Sarah_201501_Ma. pdf?isAllowed=y&sequence=1 [dostęp: 7 maja 2020].

[73] S. Matthews, *Blake, Hayley and the History of Sexuality*, [w:] *Blake, Nation and Empire*, red. S. Clark, D. Worrall, Hampshire 2006, s. 90.

[74] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[75] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 221.

[76] *Encyklopedia..., op. cit.*, s. 26.

[77] M. de Sade, *op. cit.*, s. 52.

[78] *Ibidem.*

[79] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[80] G. Bataille, *op. cit.*, s. 173.

[81] *Ibidem*, s. 183.

[82] *Ibidem.*

[83] *Henry Fuseli Artworks, op. cit.*

[84] S. Carter, *op. cit.*, s. 48.

[85] *Henry Fuseli Artworks, op. cit.*

[86] *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination: Room 6*, https://www.tate.org. uk/whats-on/tate-britain/exhibition/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination/gothic-4 [dostęp: 7 maja 2020].

[87] R. Penkała, *op. cit.*

[88] G. Amadio, *op. cit.*

[89] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[90] *Artspace Editors, NSFW! 10 Erotic Artworks That Will Make You Feel Like A Prude*, https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/the-art-of-the-erotic-one-55066 [dostęp: 7 maja 2020].

[91] M. Malignan, *The Nightmare 1781 by Henry Fuseli*, https://curiator.com/art/henry-fuseli/the-nightmare-1 [dostęp: 7 maja 2020].

[92] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 214.

[93] M. Malignan, *op. cit.*

[94] *Fuseli, John..., op. cit.*

[95] G. Bataille, *op. cit.*, s. 56.

[96] *Henry Fuseli – Biography..., op. cit.*

[97] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[98] *Henry Fuseli – Biography..., op. cit.*

[99] M. Malignan, *op. cit.*

[100] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[101] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 209.

[102] *Ibidem*, s. 217.

[103] R. Penkała, *op. cit.*

[104] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[105] C. Lenzi Iacomelli, *op. cit.*, s. 224.

[106] G. Legrand, *op. cit.*, s. 13.

[107] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[108] R. Penkała, *op. cit.*

[109] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 221.

[110] *Henry Fuseli & William..., op. cit.*

[111] R. Kasperowicz, *Zawiła logika emblematu prostoty*, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/rec_emblemat.html [dostęp: 7

maja 2020].

[112] G. Legrand, *op. cit.*, s. 57.

[113] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[114] G. Legrand, *op. cit.*, s. 16.

[115] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 40.

[116] *Encyklopedia...*, *op. cit.*, s. 87.

[117] W. Łysiak, *op. cit.*, s. 216.

[118] *Encyklopedia...*, *op. cit.*, s. 38 40.

[119] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 42.

[120] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[121] *Henry Fuseli*, https://www.theartstory.org/artist/fuseli-henry/ [dostęp: 7 maja 2020].

[122] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[123] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[124] R. Penkała, *op. cit.*

[125] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[126] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[127] *Encyklopedia...*, *op. cit.*, s. 87.

[128] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[129] R. Penkała, *op. cit.*

[130] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[131] *Ibidem*.

[132] *Ibidem*, s. 41 42.

[133] J.C. Lavater, cyt. za: W. Łysiak, *op. cit.*, s. 214.

[134] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[135] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[136] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[137] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[138] G. Legrand, *op. cit.*, s. 57.

[139] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[140] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41 42.

[141] S. Cieślak, *Jak pani Fuseli feministkę z domu pogoniła*, http://edusens. blogspot.com/2017/01/jak-pani-fuseli-feministke-z-domu.html [dostęp: 7 maja 2020].

[142] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 42.

[143] *Henry Fuseli – Biography...*, *op. cit.*

[144] S. Cieślak, *op. cit.*

[145] *Ibidem.*

[146] J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 41.

[147] *Henry Fuseli & William...*, *op. cit.*

[148] *Fuseli, John...*, *op. cit.*

Rozdział IX

[1] J. Frey, *Toulouse-Lautrec. Biografia*, Warszawa 2004, s. 301.

[2] *Ibidem*, s. 22.

[3] *Ibidem*, s. 152.

[4] E. Crispino, *Klasycy sztuki. Toulouse-Lautrec*, Warszawa 2006, s. 26 28.

[5] J. Frey, *op. cit.*, s. 153.

[6] *Ibidem*, s. 23.

[7] E. Crispino, *op. cit.*, s. 44.

[8] P. La Mure, *Moulin Rouge. Powieść o życiu Henryka de Toulouse-Lautreca*, Poznań 1959, s. 142.

[9] S. Bartolena, *Wielcy malarze. Toulouse-Lautrec*, Warszawa 2016, s. 16.

[10] E. Crispino, *op. cit.*, s. 23 24.

[11] J. Frey, *op. cit.*, s. 19.

[12] E. Crispino, *op. cit.*, s. 29.

[13] *Ibidem*, s. 38. Wyliczenia nie obejmują prac zaginionych.

[14] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 42.

[15] Z fr. Nienażarta.

[16] K. Kopania, *Moulin Rouge La Goulue*, http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/532 [dostęp: 27 lipca 2020].

[17] Z fr. Giętki Walenty.

[18] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 42.

[19] J. Frey, *op. cit.*, s. 359.

[20] *Ibidem*, s. 17 18.

[21] *Ibidem*, s. 221.

[22] *Ibidem*, s. 292.

[23] *Ibidem*, s. 234.

[24] E. Crispino, *op. cit.*, s. 48.

[25] J. Frey, *op. cit.*, s. 20.

[26] S. Zuffi, *Wprowadzenie*, [w:] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 4.

[27] E. Crispino, *op. cit.*, s. 10.

[28] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 8.

[29] J. Frey, *op. cit.*, s. 25.

[30] *Ibidem*, s. 37.

[31] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 8.

[32] E. Crispino, *op. cit.*, s. 12.

[33] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 8.

[34] E. Crispino, *op. cit.*, s. 12.

[35] K. Nos-Cybelius, *Wicehrabia Henri de Toulouse-Lautrec. Malarz z powołania, z wyboru i z temperamentu,*

https://niezlasztuka.net/o-sztuce/henri-de-toulouse-lautrec-malarz-z-powolania-biografia/ [dostęp: 27 lipca 2020].

[36] E. Crispino, *op. cit.*, s. 13 14.

[37] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 10.

[38] *Ibidem*, s. 14.

[39] E. Crispino, *op. cit.*, s. 14.

[40] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 8.

[41] L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, [w:] L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, London 1994, s. 145 178.

[42] J. Frey, *op. cit.*, s. 60.

[43] E. Crispino, *op. cit.*, s. 11, 14.

[44] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 11.

[45] E. Crispino, *op. cit.*, s. 18.

[46] J. Frey, *op. cit.*, s. 146.

[47] *Ibidem*, s. 163, 166.

[48] E. Crispino, *op. cit.*, s. 18, 20.

[49] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 11.

[50] K. Kopania, *op. cit.*

[51] E. Crispino, *op. cit.*, s. 44.

[52] *Ibidem*, s. 20, 22.

[53] *Ibidem*, s. 84.

[54] *Ibidem*, s. 38.

[55] R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja*, Warszawa 2010, s. 81.

[56] E. Crispino, *op. cit.*, s. 38.

[57] J. Frey, *op. cit.*, s. 220, 222.

[58] E. Crispino, *op. cit.*, s. 86.

[59] M. Karpiński, *Historia prostytucji*, Londyn 1997, s. 136.

[60] *Historia życia prywatnego*, red. M. Perrot, Wrocław 2006, s. 618.

[61] *Ibidem*.

[62] R. Tannahil, *Historia seksu*, Warszawa 2013, s. 348.

[63] P. La Mure, *op. cit.*, s. 142.

[64] R. Tannahil, *op. cit.*, s. 350.

[65] J. Frey, *op. cit.*, s. 169.

[66] M. Karpiński, *op. cit.*, s. 135.

[67] J. Frey, *op. cit.*, s. 169.

[68] E. Crispino, *op. cit.*, s. 100.

[69] J. Frey, *op. cit.*, s. 244.

[70] H. de Toulouse-Lautrec, cyt. za: S. Bartolena, *op. cit.*, s. 66.

[71] J. Frey, *op. cit.*, s. 244.

[72] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 66.

[73] J. Frey, *op. cit.*, s. 244.

[74] E. Crispino, *op. cit.*, s. 94.

[75] J. Frey, *op. cit.*, s. 244.

[76] *Ibidem*, s. 375.

[77] *Ibidem*, s. 378.

[78] E. Crispino, *op. cit.*, s. 100.

[79] P. La Mure, *op. cit.*, s. 237.

[80] Czyli do Maurice'a Joyanta.

[81] *Ibidem*.

[82] E. Crispino, *op. cit.*, s. 96.

[83] J. Frey, *op. cit.*, s. 295.

[84] O. Mirbeau, cyt. za: E. Crispino, *op. cit.*, s. 98.

[85] *Ibidem*, s. 95.

[86] J. Frey, *op. cit.*, s. 376.

[87] E. Crispino, *op. cit.*, s. 95.

[88] J. Frey, *op. cit.*, s. 410.

[89] *Henri de Toulouse-Lautrec Artworks*, https://www.theartstory.org/artist/toulouse-lautrec-henri/artworks/#pnt_4 [dostęp: 27 lipca 2020].

[90] J. Frey, *op. cit.*, s. 410.

[91] Artyści przewijają się w artykule Dorothy M. Kosinski, *Gustave Courbet's „The Sleepers". The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*, „Artibus et Historiae", t. 9, nr 18 (1988), s. 187 199.

[92] Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1973, s. 281.

[93] J. Frey, *op. cit.*, s. 296.

[94] E. Crispino, *op. cit.*, s. 40.

[95] *Ibidem*.

[96] J. Frey, *op. cit.*, s. 346.

[97] *10 Best Kisses in Famous Artworks*, https://onarto.com/10-best-kisses-in-famous-artworks/ [dostęp: 27 lipca 2020].

[98] J. Frey, *op. cit.*, s. 231.

[99] D.A. Anfam i in., *Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, Warszawa 2006, s. 296.

[100] *Ibidem*.

[101] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 12.

[102] Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 280 281.

[103] *Ibidem*, s. 281.

[104] *Ibidem*.

[105] E. Crispino, *op. cit.*, s. 44.

[106] *Ibidem*, s. 48.

[107] J. Frey, *op. cit.*, s. 218.

[108] E. Crispino, *op. cit.*, s. 46.

[109] J. Frey, *op. cit.*, s. 221.

[110] E. Crispino, *op. cit.*, s. 44, 46.

[111] J. Frey, *op. cit.*, s. 412.

[112] *Ibidem*, s. 411.

[113] *Ibidem*, s. 412.

[114] *Ibidem*, s. 409 410.

[115] Krzysztof „Grabaż" Grabowski, *Nikt tak pięknie nie mówił, że się boi miłości*, https://www.tekstowo.pl/piosenka, pidzama_porno, nikt_tak_pieknie_nie_mowil__ze_sie_boi_milosci.html [dostęp: 27 lipca 2020].

[116] Tatu, *Prostyje Dwiżenija*, https://www.tekstowo.pl/piosenka, tatu, prostye_dvizheniya.html [dostęp: 27 lipca 2020].

[117] J. Frey, *op. cit.*, s. 411.

[118] *Ibidem*, s. 411 412.

[119] *Ibidem*, s. 169.

[120] *Ibidem*, s. 412 414.

[121] *Ibidem*, s. 412.

[122] *Ibidem*, s. 374.

[123] *Ibidem*, s. 378 379.

[124] E. Crispino, *op. cit.*, s. 99.

[125] J. Frey, *op. cit.*, s. 253.

[126] E. Crispino, *op. cit.*, s. 99.

[127] J. Frey, *op. cit.*, s. 307.

[128] *Ibidem*, s. 375.

[129] *Ibidem*, s. 314.

[130] *Ibidem*, s. 491.

[131] *Ibidem*.

[132] *Ibidem*, s. 268 269.

[133] E. Crispino, *op. cit.*, s. 88.

[134] J. Frey, *op. cit.*, s. 377.

[135] *Ibidem*, s. 416.

[136] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 19.

[137] J. Frey, *op. cit.*, s. 309.

[138] *Ibidem*, s. 532 533.

[139] *Ibidem*, s. 269.

[140] *Ibidem*, s. 272.

[141] *Ibidem*, s. 311.

[142] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 20.

[143] J. Frey, *op. cit.*, s. 311.

[144] *Ibidem*, s. 347.

[145] *Ibidem*, s. 269.

[146] E. Crispino, *op. cit.*, s. 86 88.

[147] J. Frey, *op. cit.*, s. 384.

[148] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 23.

[149] J. Frey, *op. cit.*, s. 270.

[150] *Ibidem*, s. 513 514.

[151] A. Huc, cyt. za: *ibidem*, s. 514.

[152] *Ibidem*, s. 113.

[153] R. Ormiston, M. Robinson, *op. cit.*, s. 82.

[154] E. Crispino, *op. cit.*, s. 108, 110.

[155] J. Frey, *op. cit.*, s. 22.

[156] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 24.

[157] E. Crispino, *op. cit.*, s. 110.

[158] J. Frey, *op. cit.*, s. 504.

[159] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 24 27.

[160] E. Crispino, *op. cit.*, s. 110.

[161] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 27.

[162] S. Zuffi, *Wprowadzenie*, [w:] S. Bartolena, *op. cit.*, s. 5.

Rozdział X

[1] P. Quignard, *Noc seksualna*, Gdańsk 2008, s. 82.

[2] *Ibidem*, s. 256.

[3] L. Claridge, *Tamara Łempicka*, Poznań 2009, s. 129.

[4] *Ibidem*, s. 391.

[5] T. Łempicka, cyt. za: *ibidem*, s. 108.

[6] *Ibidem*, s. 116.

[7] *Ibidem*, s. 199.

[8] *Ibidem*.

[9] M. Czyńska, *Najpiękniejsze kobiety z obrazów. Prawdziwe historie*, Kraków 2014, s. 12.

[10] L. Claridge, *op. cit.*, s. 97, 107.

[11] M. Robinson, R. Ormiston, *Art déco. Złoty wiek sztuk graficznych*, Warszawa 2011, s. 79.

[12] L. Claridge, *op. cit.*, s. 115.

[13] *Sztuka świata. Tom 9*, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 170.

[14] *Ibidem*, s. 175.

[15] L. Claridge, *op. cit.*, s. 113.

[16] M. Wróblewska, *Tamara Łempicka (Tamara de Lempicka)*, https://culture.pl/pl/tworca/tamara-lempicka-tamara-de-lempicka [dostęp: 27 stycznia 2020].

[17] *Sztuka...*, *op. cit.*, s. 161.

[18] L. Claridge, *op. cit.*, s. 130.

[19] *Sztuka...*, *op. cit.*, s. 176.

[20] L. Claridge, *op. cit.*, s. 116.

[21] *Ibidem*, s. 211.

[22] *Ibidem*, s. 98.

[23] M. Robinson, R. Ormiston, *op. cit.*, s. 79.

[24] L. Claridge, *op. cit.*, s. 17.

[25] *Ibidem*, s. 134.

[26] *Ibidem*, s. 148 149.

[27] *Ibidem*, s. 151.

[28] *Ibidem*, s. 463.

[29] *Ibidem*, s. 43.

[30] *Ibidem*, s. 107.

[31] *Ibidem*, s. 10, 154.

[32] *Ibidem*, s. 43, 107.

[33] *Ibidem*, s. 97.

[34] *Ibidem*, s. 155.

[35] J. Molenda, *Gorszycielki. Dziewczyny, które łamały tabu i konwenanse*, Warszawa 2019, s. 206.

[36] L. Claridge, *op. cit.*, s. 123.

[37] *Ibidem*, s. 135.

[38] *Ibidem*, s. 29.

[39] M. Wróblewska, *op. cit.*

[40] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 14 15.

[41] *Ibidem*, s. 14.

[42] *Ibidem*, s. 17.

[43] L. Claridge, *op. cit.*, s. 48.

[44] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 18.

[45] L. Claridge, *op. cit.*, s. 51.

[46] S. Koper, *Seks, narkotyki, Łempicka. Tajemnice życia bogini art déco*, https://superhistoria.pl/dwudziestolecie-miedzywojenne/51628/2/seks-narkotyki-lempicka-tajemnice-zycia-bogini-art-deco.html [dostęp: 27 stycznia 2020].

[47] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 19.

[48] J. Molenda, *op. cit.*, s. 194.

[49] E. Avery, *Ostatni akt. Tamara Łempicka i piękna Rafaela*, Wrocław 2012, s. 83.

[50] J. Molenda, *op. cit.*, s. 196.

[51] L. Claridge, *op. cit.*, s. 87.

[52] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 15.

[53] L. Claridge, *op. cit.*, s. 94.

[54] S. Koper, *op. cit.*

[55] L. Claridge, *op. cit.*, s. 95.

[56] *Ibidem*, s. 112.

[57] *Ibidem*, s. 130.

[58] *Ibidem*, s. 131 132.

[59] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 13.

[60] L. Claridge, *op. cit.*, s. 133.

[61] E. Avery, *op. cit.*, s. 131.

[62] L. Claridge, *op. cit.*, s. 130.

[63] *Ibidem*, s. 133.

[64] *Ibidem*, s. 112.

[65] I*bidem*, s. 119 121.

[66] *Ibidem*, s. 128.

[67] *Ibidem*, s. 130.

[68] *Ibidem*, s. 109 110.

[69] *Ibidem*, s. 118 120.

[70] *Ibidem*, s. 138.

[71] *Ibidem*, s. 140.

[72] *Ibidem*, s. 185.

[73] *Ibidem*, s. 137.

[74] *Ibidem*, s. 185.

[75] S. Koper, *op. cit.*

[76] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 25.

[77] M. Robinson, R. Ormiston, *op. cit.*, s. 80.

[78] S. Koper, *op. cit.*

[79] M. Robinson, R. Ormiston, *op. cit.*, s. 83.

[80] L. Claridge, *op. cit.*, s. 211.

[81] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 22.

[82] L. Claridge, *op. cit.*, s. 141.

[83] *Ibidem*, s. 142.

[84] *Ibidem*, s. 121.

[85] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 25.

[86] J. Molenda, *op. cit.*, s. 210.

[87] L. Claridge, *op. cit.*, s. 248.

[88] T. Łempicka, cyt. za: M. Czyńska, *op. cit.*, s. 26.

[89] M. Robinson, R. Ormiston, *op. cit.*, s. 85.

[90] L. Claridge, *op. cit.*, s. 262.

[91] S. Koper, *op. cit.*

[92] J. Sokołowska-Gwizdka, *Tamara Łempicka – malarka owiana legendą*, http://www.cultureave.com/tamara-lempicka-malarka-owiana-legenda/ [dostęp: 27 stycznia 2020].

[93] L. Claridge, *op. cit.*, s. 151.

[94] M. Robinson, R. Ormiston, *op. cit.*, s. 85 86.

[95] L. Claridge, *op. cit.*, s. 273.

[96] *Ibidem*, s. 281.

[97] *Ibidem*, s. 330.

[98] *Ibidem*, s. 199.

[99] *Ibidem*, s. 324.

[100] *Ibidem*, s. 211.

[101] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 26.

[102] M. Stalmierska, *Tamara Łempicka – biografia królowej art déco*, https://czasnawnetrze.pl/pasje/sztuka/15015-tamara-lempicka-biografia-krolowej-art-deco [dostęp: 27 stycznia 2020].

[103] J. Sokołowska-Gwizdka, *op. cit.*

[104] *Historia „Tamary”*, https://wyborcza.pl/1,75410,1748013.html [dostęp: 27 stycznia 2020].

[105] J. Molenda, *op. cit.*, s. 191.

[106] *Open Your Heart*, reż. J.-B. Mondino, 1986, https://www.youtube.com/watch?v=snsTmi9N9Gs [dostęp: 7 lutego 2020].

[107] „Replika”, https://www.facebook.com/ReplikaKPH/photos/a.405529264993/10158416761499994/?type=3&theater [dostęp: 27 marca 2020].

[108] *Ibidem*.

[109] *Vogue*, reż. D. Fincher, 1990, https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI [dostęp: 7 lutego 2020].

[110] L. Claridge, *op. cit.*, s. 122.

[111] J. Molenda, *op. cit.*, s. 193.

[112] *Obraz Tamary Łempickiej sprzedany za rekordowe 82 miliony złotych. To najdroższy polski obraz*, https://k-mag.pl/article/obraz-tamary-lempickiej-sprzedany-za-rekordowe-82-miliony-zlotych-1 [dostęp: 7 lutego 2020].

Rozdział XI

[1] *Kobiety Zeusa. Danae i złoty deszcz między udami*, https://pikantnasztuka. aerolit.pl/2018/09/03/kobiety-zeusa-danae-i-zloty-deszcz/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[2] *Perseusz*, https://encyklopedia. pwn.pl/haslo/Perseusz;3956064.html [dostęp: 27 czerwca 2020].

[3] *Kobiety Zeusa...*, *op. cit.*

[4] *Danae*, https://encyklopedia. pwn.pl/haslo/Danae;3890515.html [dostęp: 27 czerwca 2020].

[5] M.A. Galindez, *Variables morfoestéticas Presentes en la obra titulada „Danae" de Gustav Klimt*, https://www.academia.edu/8478399/Variables_morfoest% C3%A9ticas_ Presentes_en_la_obra_titulada_Danae _de_Gustav_Klimt [dostęp: 27 czerwca 2020].

[6] *Rozważania na temat malarstwa – Gustaw Klimt secesjonista totalny!*, http://utw-art. blogspot.com/2011/02/rozwazania-na-temat-malarstwa.html [dostęp: 27 czerwca 2020].

[7] E. Grasset, cyt. za: S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987, s. 51.

[8] R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja*, Warszawa 2010, s. 6.

[9] E. di Stefano, *Gustav Klimt. Uwodzicielskie złoto*, Warszawa 2009, s. 20.

[10] A. Dobosz, *Gustav Klimt. „Portret Adele Bloch-Bauer I"*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/gustav-klimt-portret-adele-bloch-

bauer/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[11] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 20.

[12] M. Czyńska, *Najpiękniejsze kobiety z obrazów. Prawdziwe historie*, Kraków 2014, s. 188.

[13] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 20.

[14] M. Małkowska, *Gustav Klimt i jego Pocałunek*, https://www.rp.pl/artykul/977747-Gustav-Klimt-i-jego-Pocalunek.html [dostęp: 27 czerwca 2020].

[15] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 188.

[16] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 20.

[17] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 297.

[18] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 26.

[19] *Ibidem*, s. 32.

[20] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 227, 297.

[21] *Ibidem*, s. 12.

[22] R. Ormiston, M. Robinson, *op. cit.*, s. 40.

[23] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 41.

[24] *Ibidem*, s. 10.

[25] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 54.

[26] P. Sarzyński, *Obchody 150 rocznicy urodzin Gustava Klimta*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1522515,1, obchody-150-rocznicy-urodzin-gustava-klimta. read [dostęp: 27 czerwca 2020].

[27] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 50 52.

[28] G. Crepaldi, *Schiele i ekspresjoniści*, Warszawa 2006, s. 88.

[29] J. Roth, *Krypta Kapucynów*, cyt. za: E. di Stefano, *op. cit.*, s. 14.

[30] *Rozważania...*, *op. cit.*

[31] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 108.

[32] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 29 30, 209.

[33] *Ibidem*, s. 29.

[34] *Ibidem*, s. 31, 230.

[35] *Prawo i sztuka: Gustav Klimt*, https://pokojadwokacki.pl/prawo-i-sztuka-gustav-klimt/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[36] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 44.

[37] A. Osiński, *„Nie interesuje mnie własna osoba jako temat obrazu". Gustav Klimt*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/gustav-klimt-nie-interesuje-mnie-wlasna-osoba-jako-temat-obrazu/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[38] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 44.

[39] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 183.

[40] M. Małkowska, *op. cit.*

[41] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 44.

[42] Menada czyli bachantka, rozpustna i niepohamowana czcicielka Dionizosa, E. di Stefano, *op. cit.*, s. 16.

[43] M. Rolka, *Kogo spotyka Dionizos w filozofii Fryderyka Nietzschego?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne", numer specjalny 2, 2011, s. 118 119.

[44] M. Kopij, *Romantyzm Nietzschego*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica", 19/20, 2007, s. 59.

[45] *Ibidem*, s. 65.

[46] A. Węgłowski, *Bachantki. Aby uczcić swojego boga oddawały się rozpuście, rozszarpywały zwierzęta i ponoć składały ofiary z ludzi*, https://ciekawostkihistoryczne.pl/2018/03/03/bachantki-aby-

uczcic-swojego-boga-oddawaly-sie-rozpuscie-rozszarpywaly-zwierzeta-i-ponoc-skladaly-ofiary-z-ludzi/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[47] M. Rolka, *op. cit.*, s. 119.

[48] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 102.

[49] O. Weiniger, cyt. za: *ibidem*, s. 118.

[50] E. di Stefano, *op. cit.*

[51] *Ibidem*, s. 88.

[52] *Ibidem*, s. 20.

[53] *Ibidem*, s. 84.

[54] M. Motyl, *5 najbardziej zmysłowych duetów*, https://ekiosk.defacto.org.pl/galeria/.

[55] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 88.

[56] M. Motyl, *op. cit.*

[57] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 88.

[58] M. Motyl, *op. cit.*

[59] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 62.

[60] *Ibidem*, s. 84.

[61] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 23.

[62] H. Curjel, cyt. za: *ibidem*, s. 24.

[63] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 126.

[64] *Ibidem*, s. 132.

[65] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 228.

[66] H. von Hofmannsthal, cyt. za: E. di Stefano, *op. cit.*, s. 46.

[67] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 16.

[68] S.F. Gilbert, S. Brauckmann, *Fertilization Narratives In The Art Of Gustav Klimt, Diego Rivera And Frida Kahlo: Repression,*

Domination And Eros Among Cells, „Leonardo", vol. 44, iss. 3, s. 221.

[69] *Ibidem*, s. 222.

[70] *Ibidem*.

[71] *Ibidem*.

[72] L. Krzepina, *Lena Krzepina: Czas na brokatowy, kobiecy wytrysk*, http://www.girlsroom.pl/artykuly/7797-lena-krzepina-czas-na-brokatowy-kobiecy-wytrysk [dostęp: 27 czerwca 2020].

[73] *Matylda*, [w:] A. Nin, *Delta Wenus*, Warszawa 2013, s. 35.

[74] *Kochanków dzieli miłość*, [w:] A. Świrszczyńska, *Jestem baba*, Kraków 1973, s. 81.

[75] F. Illies, *1913. Rok przed burzą*, Warszawa 2014, s. 49.

[76] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 153.

[77] *Gustav Klimt – symbol wiedeńskiej secesji*, https://www.austria. info/pl/informacje-ogolne/o-austrii/slawni-austriacy/gustav-klimt [dostęp: 27 czerwca 2020].

[78] G. Crepaldi, *op. cit.*, s. 81.

[79] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 148.

[80] F. Illies, *op. cit.*, s. 92.

[81] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 150.

[82] F. Illies, *op. cit.*, s. 92 93.

[83] *Ibidem*, s. 93.

[84] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 142.

[85] *Ibidem*, s. 136.

[86] M. Małkowska, *op. cit.*

[87] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 136, 140, 142.

[88] *Ibidem*, s. 136, 140.

[89] *Ibidem*, s. 148.

[90] F. Illies, *op. cit.*, s. 93.

[91] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 193.

[92] F. Illies, *op. cit.*, s. 93.

[93] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 152.

[94] *Ibidem*, s. 150, 152.

[95] *Gustav Klimt – symbol...*, *op. cit.*

[96] G. Klimt., cyt. za: F. Illies, *op. cit.*, s. 50.

[97] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 199.

[98] *Ibidem*, s. 195.

[99] M. Małkowska, *op. cit.*

[100] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 150.

[101] *Ibidem*, s. 152.

[102] *Ibidem*, s. 210.

[103] *Ibidem*, s. 214.

[104] *Ibidem*, s. 206, 212.

[105] A. Dobosz, *op. cit.*

[106] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 188 189.

[107] O. Wesołowska, *Emilie Flöge – austriacka Coco Chanel i miłość Gustava Klimta*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/emilie-floge-austriacka-coco-chanel-milosc-gustava-klimta/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[108] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 193.

[109] *Ibidem*, s. 190.

[110] R. Ormiston i M. Robinson, *op. cit.*, s. 8.

[111] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 68.

[112] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 190.

[113] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 153.

[114] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 193.

[115] O. Wesołowska, *op. cit.*

[116] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 197.

[117] E. di Stefano, *op. cit.*, s. 152.

[118] *Ibidem.*

[119] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 187.

[120] *Ibidem*, s. 199.

[121] K. Kułakowska, *„Wyjdę za ciebie, gdy namalujesz wielkie dzieło" – Alma Mahler i Oskar Kokoschka*, https://niezlasztuka.net/o-sztuce/alma-mahler-i-oskar-kokoschka/ [dostęp: 27 czerwca 2020].

[122] M. Małkowska, *op. cit.*

[123] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 196.

[124] *Ibidem*, s. 197.

[125] M. Czyńska, *op. cit.*, s. 197–198.

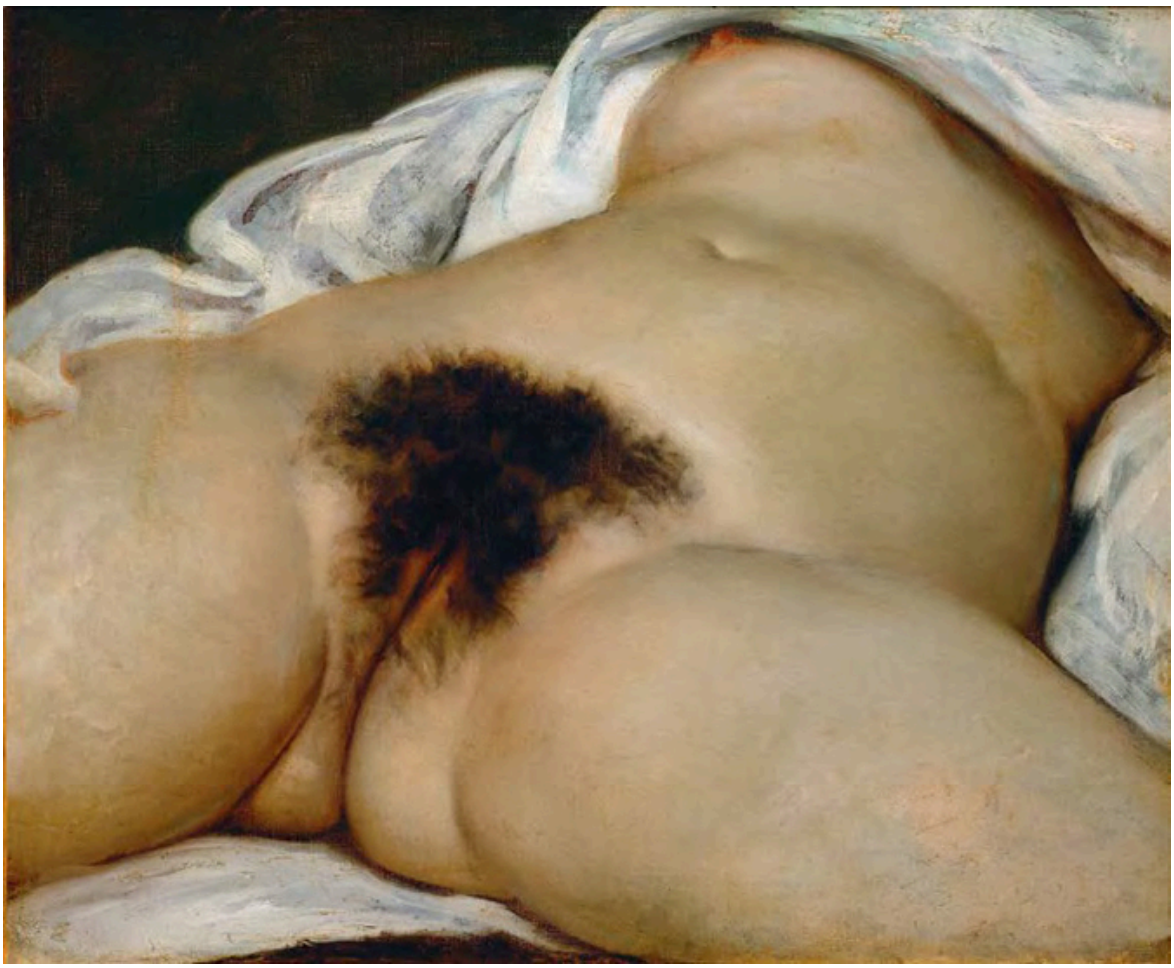
[126] A. Ekielska, *Akt w malarstwie*, Warszawa 2015, s. 181.

COURBET | FRAGONARD | REMBRANDT

SCHIELE | SCHULZ | GAUGUIN | HOKUSAI

FÜSSLI | TOULOUSE-LAUTREC | ŁEMPICKA

KLIMT | W SYPIALNI Z ARTYSTAMI



I

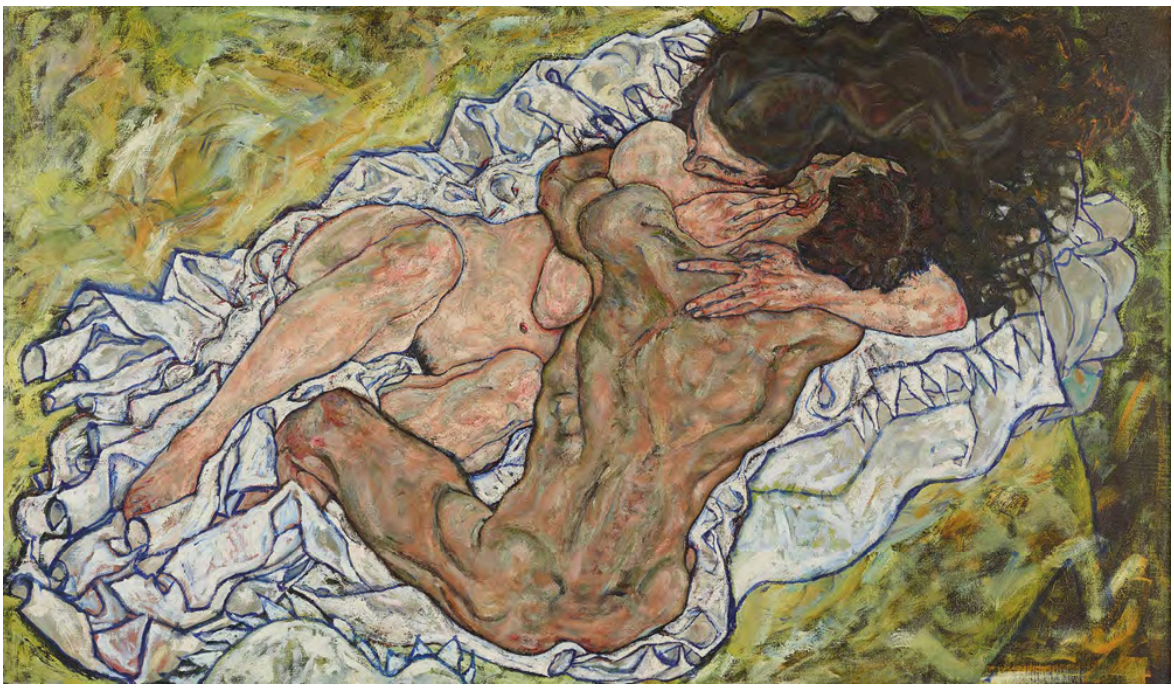
Gustave Courbet, *Pochodzenie świata*, 1866 r., Musée d'Orsay, Paryż, Francja

II

Jean-Honoré Fragonard, *Zasuwka*, ok. 1778 r., Musée du Louvre, Paryż, Francja

III

Rembrandt van Rijn, *Łoże francuskie*, 1646 r., Rijksmuseum, Amsterdam, Holandia

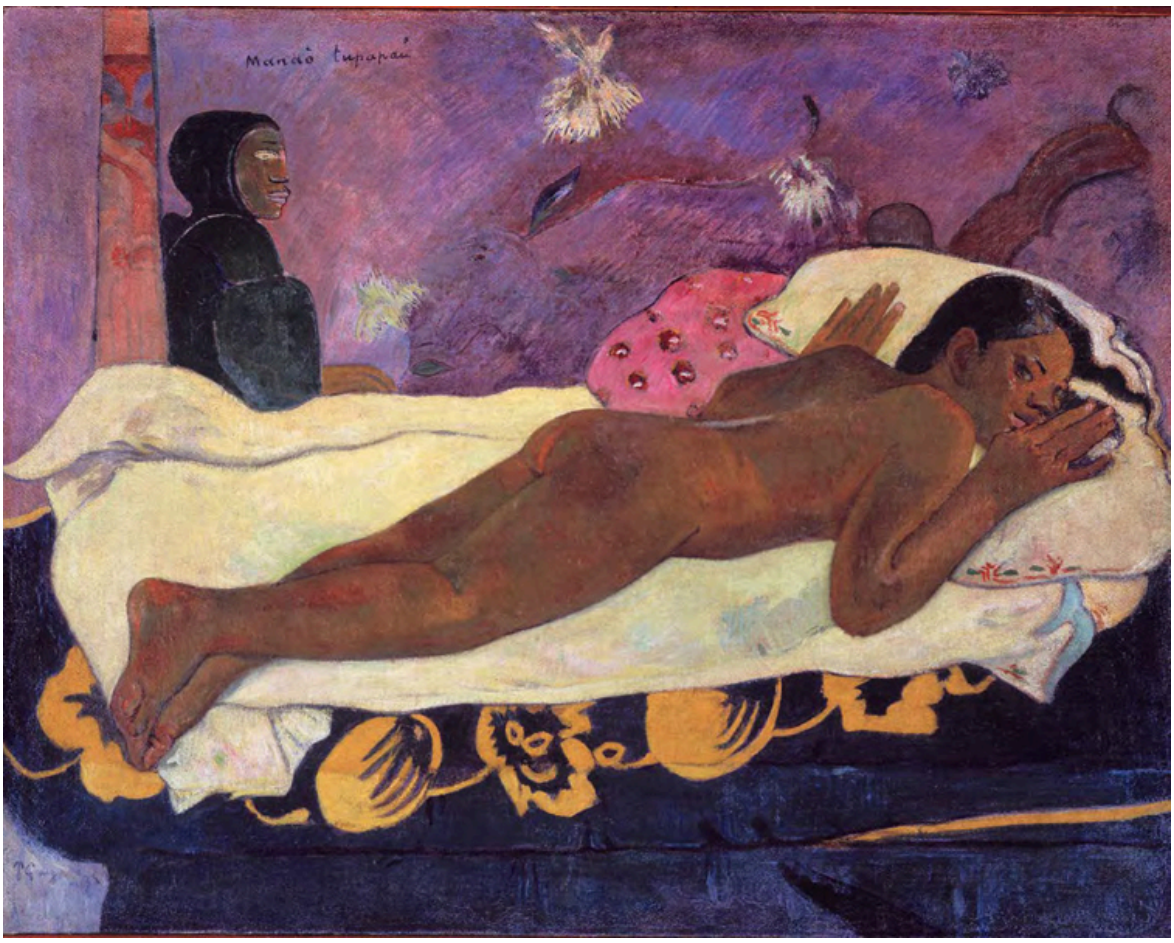


IV

Egon Schiele, *Uścisk*, 1917 r., Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń, Austria

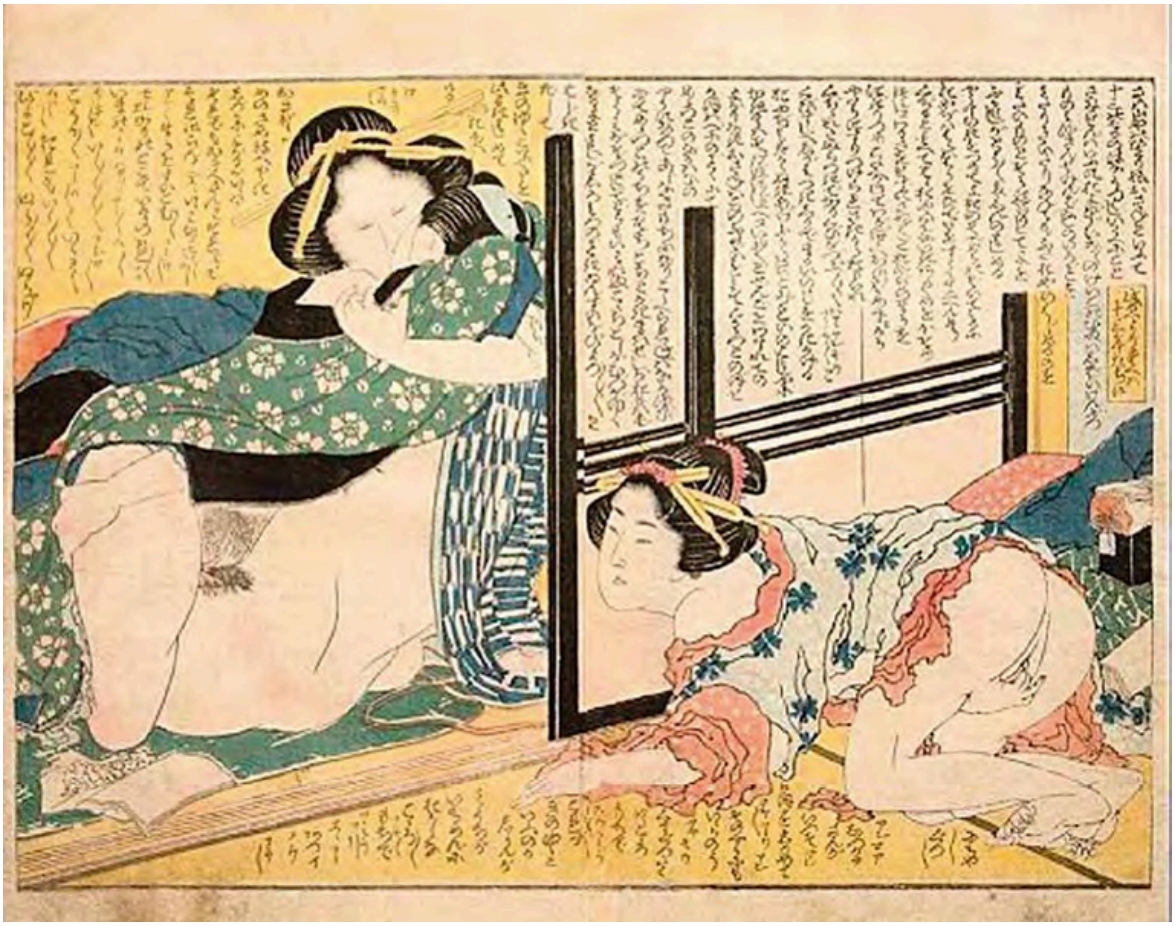
V

Bruno Schulz, *Undula, odwieczny ideał*, ok. 1920–1922, Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Polska



VI

Paul Gauguin, *Manao tupapau* (*Duch zmarłych czuwa*), 1892 r., Albright – Knox Art Gallery, Buffalo, Stany Zjednoczone



VII

Katsushika Hokusai, *Masturbacja i podglądanie*, 1824 r.

VIII

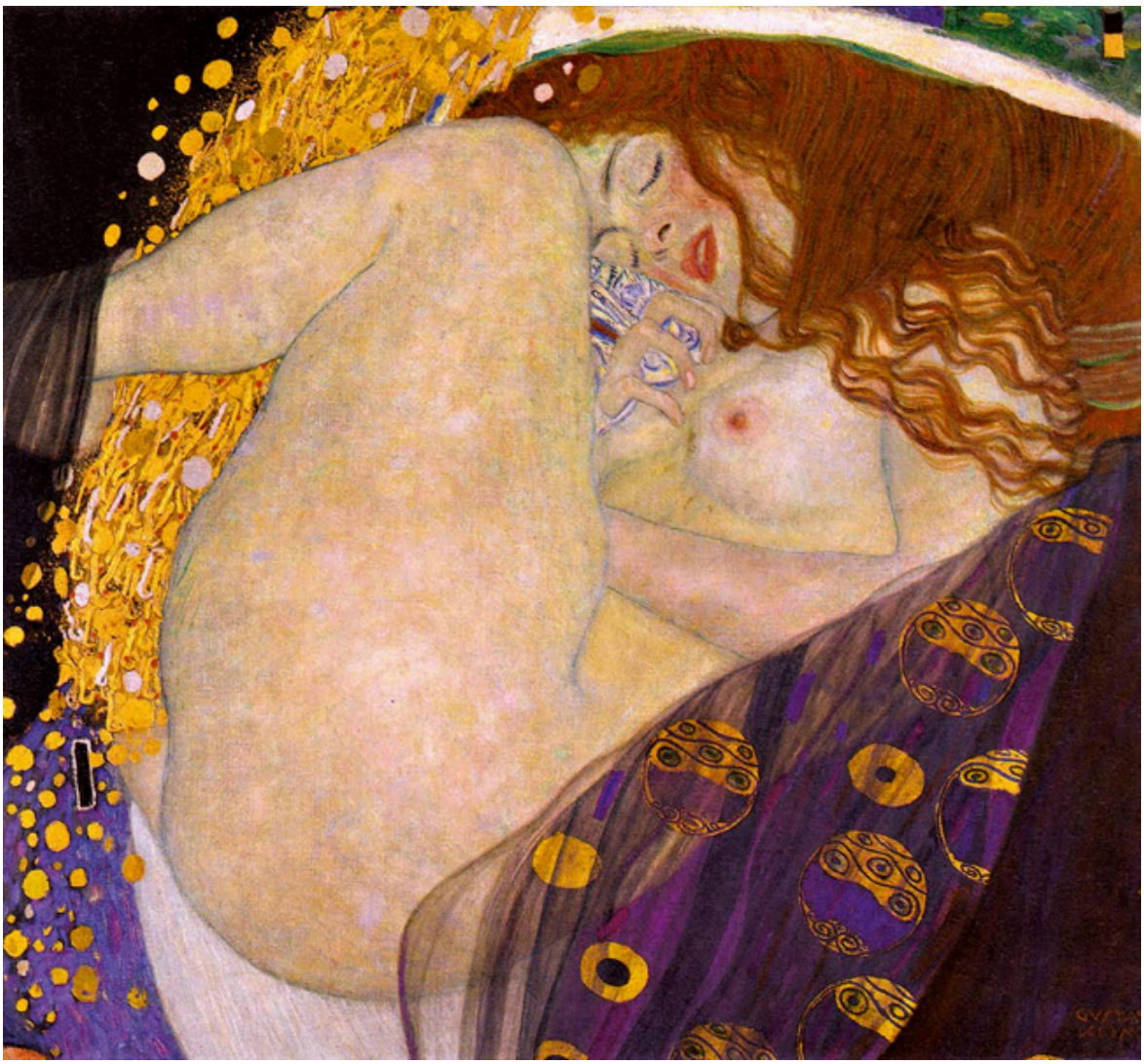
Johann Heinrich Füssli, *Symplegma mężczyzny i kobiety z pomocną służącą*, ok. 1770–1778, Museo Horne, Florencja, Włochy

IX

Henri de Toulouse-Lautrec, *W łóżku-pocałunek*, ok. 1892–1893, kolekcja prywatna

X

Tamara Łempicka, *Dwie przyjaciółki* (*Perspektywa*), 1923 r., Petit Palais, Musée d'Art Moderne, Genewa, Szwajcaria



XI

Gustav Klimt, *Danae*, 1907 r., kolekcja prywatna (Sammlung Dichand), Wiedeń, Austria

Martę Motyl fotografował Maciej Zienkiewicz

MARTA MOTYL – pisarka, historyczka sztuki, autorka kolaży. Wielbicielka niekonwencjonalnych połączeń w sztuce i w życiu. Opisywane historie nasyca emocjami i erotyką. Autorka m.in. powieści *Kolekcjonerka* wydanej nakładem wydawnictwa Lira.

www.wydawnictwolira.pl

LiRA
WYDAWNICTWO

Patronat medialny:
onet

Sztukę podglądania polecam nie tylko podglądaczom. Także i tym, którzy czegoś więcej chcą dowiedzieć się o twórcach i ich dziełach, które nasi przodkowie uznawali za obrazy wszeteczne, czyli *ad libidinem* pobudzające.

Prof. dr hab. Jakub Pokora

DAJ SIĘ PONIEŚĆ ZMYSŁOWEMU RYTMOWI DZIEŁ SZTUKI! SIĘGNIJ PO ŚMIAŁE I WNIKLIWE ESEJE MARTY MOTYL O EROTYCE W MALARSTWIE I GRAFICE!

Czytelnik zostaje obsadzony w kontrowersyjnej roli podglądacza scen miłosnych. Każdy z rozdziałów poświęcony jest jednemu dziełu, a jego analizę wzbogaca przedstawienie sylwetki artysty na pruderyjnym bądź rozpustnym tle czasów, w których tworzył.

Podglądanie niejedno ma imię, perwersja i piękno także. Tę różnorodność możesz poznać dzięki obrazom i grafikom, które zostały głównymi bohaterami książki.

ISBN: 978-83-66503-71-7

cena: 52,99 zł
(w tym 5% VAT)